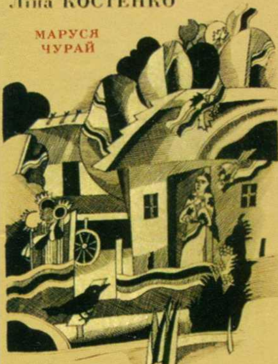
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

5

КНИГА 2



МИСТЕЦТВО

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ТИЖНЕВИК
УКРАЇНСЬКОЇ СЕКЦІЇ ВСЕУКРЛІТКОМА

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

5

ТОМ

Книга 2

НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ НАУК
УКРАЇНИ

НАУКОВА ДУМКА

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

КИЇВ 2011

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XX — початку XXI століть

5

ТОМ

КНИГА 2

Редакційна колегія тому, кн. 2

НАУКОВА ДУМКА

Автори п'ятого тому, кн. 2

АГЕЄВА В. П., БАРАБАН Л. І., БЕТКО І. П.,
БОНЬКОВСЬКА О. О., ГАЙДАБУРА В. М., ГУНДОРОВА Т. І.,
ДАШКІВСЬКА Л. А., КРАВЧЕНКО А. Є., КРАСИЛЬНИКОВА О. В.,
ЛИПОВА Г. В., НОВИЧЕНКО Л. М., РИБАКОВ М. О.,
СІКОРСЬКА І. Н., СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. О., ТАРНАШИНСЬКА Л. Б.,
ТЕРЕЩЕНКО А. К., ТРИМБАЧ С. В., ШЕВЧУК О. В.

Ілюстративний матеріал підібрано авторами

Видання здійснене за державним контрактом на випуск наукової друкованої продукції

ISBN 978-966-00-0541-5
ISBN 978-966-00-1043-7 (т. 5, кн. 2)

Розділ 1 ЛІТЕРАТУРА

-1-

Лісова пісня

(Драма-фантазія)

I.

Старий, густий, предковічний ліс
посеред ліса простора галява з пла-
кучою березою і з великим пра-ста-
рим дубом; галява помалу пере-
а в одному місці в яро-зелену драговину
ходить в куряву та очерети — то бере-
ги лісового озера, що утворилося
з лісового струмка. Струмок той
витікає з гущавини ліса, впадає
в озеро, потім на другім боці о-
зера знов витікає і губиться в
заростях. Сама [illegible]

Сторінка рукопису "Лісової пісні" Лесі Українки.

1.1. Початок XX століття: загальні тенденції художньої еволюції

Наприкінці XIX — на початку XX ст. українська література стає розгорнутим культурним феноменом, у якому з'являються різні літературні школи, спостерігається диференціація різних ідеологічних течій, значну роль відіграють критика, преса. Прикметними ознаками цього процесу стають динамічність художніх пошуків та різнорідні спроби естетичного самоусвідомлення, відчутна культурологічна спрямованість теоретичних програм. Серед явищ, які характеризують зміну парадигми літературного розвитку на початку XX ст., визначальна роль належить зростанню естетичної цінності літератури і мистецтва загалом. Національно-просвітні, громадянські, публіцистичні й виховні цілі — все, що обіймалося в попередню позитивістську епоху поняттям "суспільний утилітаризм", зазнає трансформації, переосмислюється і переглядається у цей період відповідно до нової культурно-естетичної ситуації. Антипозитивістський перелом в українській літературі супроводжується виникненням цілого ряду дискусій, розгортанням полемік, сприяє появі різнорідних творчих програм (приміром, "Літературно-наукового вісника", газети "Рада", журналу "Українська хата") та угруповань ("Молода муза").

На межі століть активізувалися всі складові українського літературного процесу: зросла роль творчої особистості, з'явилася велика кількість художніх текстів, відбувалось піднесення літературної критики і загалом читацького інтересу. Поруч із творами, позначеними виразною просвітницькою тенденцією (на зразок повістей Б. Грінченка, ранніх оповідань М. Коцюбинського), і творами з етнографічно-народного життя (оповідання Ганни Барвінок публікувалися ще й на початку XX ст. і користувалися популярністю) з'являються тексти, зорієнтовані на "вибраного" інтелігентного читача, виразно естетського та експериментального спрямування. На свої права заявляють в літературі лірика і ліричний струмінь на противагу попередньому зацікавленню передусім громадянськими мотивами.

Формуються також елементи так званої масової культури епохи модерну поруч із явищами традиційної народної культури, яка закорінена ще у формах усного побутування. Йдеться про виникнення цілого потоку "писаної" літератури, яка функціонує на нижчому і середньому читацьких рівнях, здатна до стилізування й імітації та передбачає наявність певних літературних кліше і літературної моди.

Нову роль у цьому процесі виконують і літературні переклади. На попередньому етапі українська критика, та й самі перекладачі (П. Куліш, С. Руданський, навіть І. Франко) розглядали переклади передусім із погляду їхнього культурно-цивілізаційного значення — як збагачення національної літератури здобутками світової класики, пристосування її до національного читача і його смаків. Перекладацька діяльність з кінця XIX ст. орієнтується не так на класику, як на твори тогочасних зарубіжних письменників (починаючи із Золя, Ібсена, Метерлінка, Гамсуна), які мали широкий розголос у критиці, формували нові естетичні смаки й літературні напрями. Відповідно змінювалася перекладацька техніка, теорія перекладу — вони обумовлювалися вже не прагненням "українізувати", пристосувати іншомовний матеріал до українського ґрунту, а були спрямовані на відтворення індивідуальної творчої манери і стилістики. Широкі культурні взаємини тогочасних українських письменників та митців із європейськими модерними культурними центрами (Відень, Краків), особисті контакти з російськими, польськими письменниками сприяли розгортанню тієї хвилі "інтернаціоналізації", яку Франко вважав питомою прикметою літературного процесу кінця XIX — початку XX ст.

Українська література початку XX ст. активно включається в загальноєвропейський контекст літературного розвитку епохи модерну, внаслідок чого відбувається зміна самого типу розвитку мистецтва слова, як це спостерігаємо в цей період і в інших, зокрема слов'янських, культурах. Їхнє входження у стадію формування модерної естетичної системи характеризує основну парадигму літератури початку XX ст. Її визначає передусім усвідомлення обмеженості не лише конкретної традиції — реалістичної, натуралістичної, але традиції як такої.

Естетика нового й антитрадиційного зустрічає особливе неприйняття в літературах, де саме на кінець XIX ст. складається уявлення про неперервну національну традицію, про її "одноцілість" від найдавніших часів до сучасності. Саме таке уявлення характеризує зростання національної самосвідомості в українському суспільстві наприкінці XIX — на початку XX ст. завдяки працям І. Франка, М. Драгоманова, М. Грушевського. Характерно, однак, що подібне культурно-історичне уявлення на початку XX ст. зазнає значної ідеологізації і спрощення. Приміром, у працях С. Єфремова воно зводиться до встановлення окремих ознак — народності, демократичності, реалістичності як основоположних для цілої національно-літературної традиції. Таке звуження рамок закономірно призводить до виникнення антитрадиціоналістських інтенцій. Наприкінці XIX — на початку XX ст. це стає підставою і конструктивним принципом розгортання нового культурно-естетичного руху, що дістав назву "модернізм". В Україні цей рух виявив дві основні тенденції тогочасного культурного самовизначення (які знаходили ідеологічне трактування) — неонародницьку, пов'язану з традиціями романтичного і позитивістського культурного народництва (М. Костомаров, П. Куліш, Б. Грінченко), та модерністську, зорієнтовану на ідеали "вищої" культури, інтернаціональний європеїзм і естетичний індивідуалізм.

Ця обставина дозволяє розглядати традиціоналістську і новаторську — з погляду художнього — позиції як потенційні тенденції розвитку всієї національної культури. Внутрішньо властиві їй відмінності в орієнтації на національ-

ну самобутність і народну гуманність, з одного боку, та інтеграція української літератури в загальнокультурний процес — з другого, становлять основну опозицію тогочасної культурної ситуації.

Особливості розвитку української літератури на початку XX ст. обумовлені також зростанням у цьому процесі ролі культурної самосвідомості й культури загалом: вона виступає при цьому передусім як джерело і функція гуманістичної свідомості. Наприкінці XIX ст. Європа переживає кризу просвітницьких ідеалів гуманності, заснованих на раціоналізмі й натуралізмі. Розчарування в буржуазній культурі, обмеженість позитивістського світогляду, недовіра до реалістичного, репрезентативного мистецтва тощо супроводжуються піднесенням ролі *естетичної культури*. Її самоцінність і гуманність, спрямування на задоволення ідеальних потреб людської творчості, ілюзіонізм та інтенсивність зображення й переживання духовних і психічних станів знову, як це було за часів романтизму, допомагають зберегти й відновити віру в цінність культури як такої.

Літературна ситуація на початку XX ст. в Україні характеризується також розірваністю її території між двома імперіями — Лівобережної України в складі Росії та Галичини в складі Австро-Угорщини. Підключення української літератури до модерністської європейської художньої системи, входження її в орбіту літературної інтернаціоналістської "моди" (декадансу, імпресіонізму, символізму) підривали "вищість" імперської культурної ієрархії та створювали інше культурне протистояння — "високої" і "масової" літератури, "космополітичного" модернізму й "народницького" реалізму в межах самої національної традиції.

Умови і загальні тенденції культурного розвитку на початку XX ст. засвідчували формування української літератури як явища загальноєвропейського типу. Літературний інтернаціоналізм, як назвав цей новітній фактор розвитку І. Франко ("Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах"), створював насамперед спільний культурний контекст, у якому перетиналися інтерес до французького символізму (В. Щурат, М. Вороний) і філософії Ф. Ніцше (Л. Гринюк, О. Кобилянська, В. Винниченко), елементів психоаналітики Фрейда (В. Винниченко), австрійського сецесіонізму (М. Коцюбинський) і польського символізму (В. Стефаник, М. Яцків). Складовими частинами нової культурної самосвідомості стають також враження від символістського інтуїтивізму М. Метерлінка, ідеї та конфлікти, відкриті Г. Ібсеном у європейському романтичному індивідуалізмі. Саме ці автори, поруч із Г. Гауптманом та Е. Верхарном, творами скандинавських письменників (К. Гамсун, Ола Гансон) найбільш відомі в Україні в цей час. Значну роль у процесі ознайомлення української публіки з новітньою європейською поезією відігравало перекладацтво, зокрема "Антологія поезії XIX віку", видана В. Щуратом у 1903 р., численні переклади з французької поезії, виконані М. Вороним, і переклади з польської мови поетів-"молодомузівців" С. Чарнецького і С. Твердохліба.

Новий культурний контекст складався також на основі зближення культурних і національно-політичних завдань, що означало активізацію процесів модерного націотворення. Подібні процеси спостерігаємо також в інших слов'янських літературах. Причому таке поєднання культури з політикою засвідчують як модерністські ("Українська хата"), так і неонародницькі ("Рада")

видання. Ідея культурно-національної автономії, поєднана з інтересом до соціалізму, становить одну з визначальних підвалин модерністського об'єднання, згуртованого навколо місячника "Дзвін" та одноіменного видання. Загалом, як говорилось у маніфесті "Чеської модерни" (1895), "літературна модерна у своєму чистому прагненні до нового і кращого об'єдналась з модерною політичною. Обидві народились з одних і тих же передумов".

Зміна типів культурної свідомості на зламі XIX—XX ст. пов'язана в Україні також зі зміною літературних поколінь та епох. Знаменною в цьому сенсі була поява в цей час ряду синтетичних досліджень, у яких робилася спроба підвести підсумки дотеперішньої еволюції національного мистецтва слова. Відома історія літератури І. Франка ("Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.") 1910 р. фактично підсумовувала результати досліджень попередньої позитивістської доби, служила своєрідним узагальненням досвіду культурно-історичної школи М. Драгоманова та самого Франка. У "Нарисі..." автор широко й детально розгортає власне бачення літературного процесу в його зануреності в суспільно-історичний і культурний контекст. Тим самим Франко вибудовував, як історик літератури, величний храм національної традиції та національної класики, виповнюючи його загальнолюдським моральним змістом і культурно-національною ідеологією. На жаль, цілий ряд фактичних неточностей, допущених автором, применшували цінність роботи. Критика, якій піддав це дослідження М. Грушевський, засвідчувала диференціацію поглядів різних поколінь українських мислителів. Культурологічна, історична й літературна концепція Грушевського, яка формується на цей час, має виразно державницький, націотворчий характер і виходить поза межі культурно-історичної школи, що засвідчить пізніше його "Історія української літератури".

Типологія словесного мистецтва, що виходить із принципу "громадського слугування літератури народові", стала ідеологічною основою культурологічної концепції "Історії українського письменства" (1911) С. Єфремова. Тим самим модерне неонародництво діставало культурну й ідеологічну аргументацію з погляду історико-літературного та формувало своєрідний літературний неонародницький канон. Зі свого боку, спробою естетичного перечитання і трактування історії української літератури (щоправда, не вельми авторитетною) стала історія літератури Б. Лепкого (Коломия, 1909). Модерністське переосмислення окремих постатей української літературної історії намагалися дати критики "Української хати" (М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський). Таким чином, основні напрями тогочасного літературного процесу закріплювали свою програмність щодо цілої літературної історії та національної традиції.

Художній процес початку XX ст. характеризується відчутним переломом у способах зображення. Молоді письменники, за словами Франка, прагнули "цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу" [1]. Такий підхід вів до переосмислення позитивістського соціологізму та утилітаризму в трактуванні літератури і мистецтва. Найвиразніше це питання було сформульоване Франком у статті "Принципи і безпринципність" (1903), з якою він виступив у відповідь на заклик С. Єфремова глибше займатися питаннями суспільними за-

[1] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1982. — Т. 33. — С. 142.

мість "пошуків нової краси" (його стаття під такою назвою розпочала дискусію про український модернізм). "В такій чи іншій відповіді на се питання (утилітаризму. — *Т. Г.*), а не в жартливих або навмисне цинічних реченнях французьких декадентів треба шукати головної пружини реакції, яка в 80-тих роках повстала проти реалізму й натуралізму, — відзначав Франко. — Д[обродій] Єфремов, живучи, очевидно, в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писаревим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників нової генерації, — і не самих лише декадентів, — властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики" [2].

Водночас Франко з позицій властивого йому гуманітаризму не відкидав цілком утилітаризм, а зводив його до загальнолюдської "поступової" тенденції — "змальовувати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі" [3]. Власне, саме тут пролягала розколина між Франком і "молодими", між новим розумінням естетичної гри, свободи художньої творчості та просвітительськи-гуманним, тенденційним її розумінням. «Артистична творчість, — проголошувалося, приміром, у маніфесті "Молодої музи", — не має бути бонною, ані нянькою, ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шухлядку не дасться замкнути». Розуміння "загальної користі", стверджувалося в маніфесті, "повисло тяжким каменем над чимраз більшою громадою тих, що не могли признати ні тої користі, ні, що більше, не могли погодитись із тим, щоб тенденційний утилітаризм мусів йти в парі з творчим людським чувством" [4].

Автономізація художньої творчості викликала питання про право українського письменника на суб'єктивне самовираження, на художній експеримент. Цю проблему в різних формах (у листуванні, в передмовах і навіть за допомогою "літературної фікції", як це бачимо в "Зів'ялому листі" Франка) змушені були розв'язувати Леся Українка, А. Кримський, І. Франко. Одночасно загострилося питання про сферу художнього зображення. "Горожанські" інтереси чи суб'єктивні поетичні переживання, героїчна (ідеально-узагальнена) особистість чи звичайна людина, окрема індивідуальність повинні бути об'єктом зображення — до цього зводилася поетично-дружня полеміка, підхоплена Франком від М. Вороного. У ширшому плані йшлося також про нову соціологію літератури, про створення літератури "для інтелігенції". Фактором нової культурної реальності була поява широкого демократичного читача, зокрема україномовного, який мав свої потреби і вимоги до літератури. Традиція реалістично достовірного художнього зображення, перейнятого певною тенденцією, яке показувало, "як жити", не могла повністю задовольнити інтереси такого читача.

Натуралістичне копіювання життя, як і романтизація етнографічної стихії, вимоги зображення типових характерів та ситуацій, що були вироблені літературою позитивістського етапу, на початку XX ст. значною мірою переосмислюються. Йдеться про пошуки нової стилістики, естетично підсиленої і виразної, про інтерес до конфліктів інди-

---

[2] Там само. — Т. 34. — С. 364—365.
[3] Там само. — С. 365.
[4] Діло. — 1907. — Чис. 249. — С. 1.

відуального життя й зображення не "типового" героя, а "живої" людини з її чуттями і бажаннями, про увагу до сфери психології, окремих душевних станів — зради, любові, духу артистизму тощо, про перенесення фокусу з публічного життя на інтимне, з відкритого простору в закрите приміщення. "Рівночасно Психе сучасного покоління вперве почало переживати ті всі внутрішні гіркі непокої, під яких бременем страдали взагалі великі круги сучасної світової суспільности. Нова хвиля зайшла до буденних кімнат і з'явилися нові люди з новими загадками, тривогами, терпіннями і з новими потребами для вспокоєння своїх думок і мрій", — твердив О. Луцький [5].

Певна опозиційність нової літературної хвилі спричинялася до заперечення всього, що здавалося хоч якоюсь мірою дидактичним і описовим. У маніфесті "Молодої музи" О. Луцького говорилося: "Малювали погань і красу життя, вбирали її в чорні та білі характери і в той спосіб ясними і яркими образами ставили своїм людям життєві проблеми і потрібні розв'язки <...> і все держались тих границь, в яких кожну описану ними подію можна було сконтролювати метром, а кожну їх тенденцію звичайним розумуванням. Їх правда мала бути розумна, об'єктивна, загалові потрібна" [6].

Зі свого боку, традиціоналісти — передусім критики народницького типу — підкреслювали нереальність і нетиповість новітніх художніх колізій та характерів, відтворюваних "молодими" письменниками. Так, приміром, критика підкреслювала випадковість для української суспільности героїв, подібних до надломлених декадентських персонажів "Блакитної троянди" Лесі Українки тощо. У свою чергу, авторка, готуючись до постановки твору, просила пояснити, що її п'єса не є етнографічною. Занурена в культурні символи й поняття, взяті з античності, середньовіччя, доби романтизму (майра, фатум, неоплатонізм містичної "троянди", символіка "блакитної квітки" Новаліса), п'єса вимагала значної інтелектуальної підготовки акторів, якої, на жаль, бракувало в українському етнографічно-побутовому театрі. І. Нечуй-Левицький ставив під сумнів загалом правдоподібність зображення українських інтелігентів, котрих, на його думку, українське життя ще не виробило.

Водночас українська неонародницька критика досить широко аргументує потреби розвитку власне українського, "народного" письменства, яке б реалізувало здобутки національної культурної традиції. Так, одну із перших спроб дати соціологічний аналіз літератури під кутом зору читача здійснює Б. Грінченко у студії "Перед широким світом" (1907). Шлях розвитку національної культури, який було сформульовано ним іще наприкінці XIX ст. у полеміці з М. Драгомановим, мав починатися "знизу", тобто із творення загальнодоступної, "народної" літератури.

Натомість модерністи (приміром, "хатяни") сприйняли більшою мірою тезу Драгоманова, висловлену ним у полеміці з Грінченком, про творення такої культури "згори", тобто через сферу "вищої" культури. Таку "вищу" культуру "хатяни" вбачають у реалізації особливої естетико-феноменологічної сутності, що нею може стати український народ. Дати "почин до громадного витворення конечної артистичної культури" ставили перед собою і "молодомузівці". Культура в сенсі загальнолюдському й модерному і водночас культура

[5] Там само.
[6] Там само.

як національнотворча інтенція бачиться на тому шляху, який може інтегрувати український народ у світовий культурний процес. Однак у цілому, попри основне розходження в розумінні сутності естетики та нової, модерної культури, ідеї "молодомузівців", "хатян", "радян" мали певні збіги й дотичності, оскільки стосувалися питання розвитку національної культури загалом і відображали націотворчі процеси в українському суспільстві початку XX ст.

Загалом же механізм розгортання і функціонування культури постійно продукує сходження та розходження різних її рівнів і моделей; саме наявність не строгої ієрархії, а цілого ряду проміжних різновидів, структур і підструктур визначає динаміку культурного розвитку. Як засвідчує та модель літературного розвитку, яка складалася на початку XX ст. і характеризувалася напруженими пошуками й взаємовідштовхуваннями, диференціацією естетичних програм, зміною поколінь, появою різних рівнів культури тощо, національна культура в цей період функціонує як складний духовно-практичний феномен.

Культурна ситуація початку століття відзначена передусім появою нової школи в українському письменстві. Про неї заговорила критика, розглядаючи новітню українську прозу. Одного й того 1901 р. Франко у статті "З остатніх десятиліть XX віку" і Леся Українка в огляді "Новейшие писатели на Буковине" відзначили нову групу митців, стильова характерність якої давала підстави говорити про виникнення окремого напряму в українській літературі. Леся Українка пов'язує його з неоромантизмом і зауважує: "Подобное литературно-общественное настроение вызывало в свое время необычайный подъем художественного творчества у других народов; можно думать, — так как на это есть указания, — что такое настроение не пройдет бесплодно и для малорусской литературы" [7]. Франко дає загальну характеристику напряму, зауважуючи, що "в остатніх роках минулого десятиліття на нашім літературнім горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього окруження, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики" [8]. При цьому він відзначив: "Варто б було присвятити детальну студію тому напрямові і тим новим точкам погляду, які він вніс у літературну творчість і спеціально в літературну техніку. Та на таку спеціальну студію тепер не пора..." [9].

Досить умовна назва "нова школа" дозволяє об'єднати різних письменників, які на початку XX ст. тяжіли до нової стилістики (неоромантичної, імпресіоністичної, натуралістичної). Важливими ознаками їхнього нетрадиціоналізму було, по-перше, за Франком, те, що вони "головну увагу творчості поклали на психологію", а по-друге, те, що вони відкривали для себе самоцінність художньої мови, її сугестивну здатність ("розбудження в душі читача певного настрою"). При цьому на чолі нового напряму і Франко, і Леся Українка поставили О. Кобилянську.

У 1901 р. у "Літературно-науковому віснику" з'явився також "Заклик" М. Во-

[7] *Леся Українка.* Твори: У 12 т. — Київ, 1977. — Т. 8. — С. 71.

[8] *Франко І.* Зібрання творів. — Т. 41. — С. 525.

[9] Там само.

роного до участі в новому альманасі, який фактично програмувався як видання, що мало об'єднати нові літературні сили. Значною мірою це стосувалося поезії.

Таким чином, легалізація нового естетичного напряму відбувається майже паралельно в критиці і в самій художній творчості, де, власне, 1901 р. був переломним (цим роком датується "Ялечка" М. Коцюбинського, "Одержима" Лесі Українки, виходить збірка В. Стефаника "Дорога", майже підсумкова у триптиху "Синя книжечка" (1899), "Камінний хрест" (1900), "Дорога" (1901)). Попри відсутність розгорнених маніфестів і теоретичних заяв нового літературного напряму, реальним фактом стає формування наприкінці XIX — на початку XX ст. цілого художнього руху, що ним стає література періоду модернізму. У формі *естетичного руху* в українській літературі відчутно заявляє про себе нова художня епоха — епоха модерну.

1.1.1. Тенденції художнього процесу

Основні опозиції щодо художніх систем, які функціонували на початку XX ст., виділила вже тогочасна критика. Франко заговорив про "старе" й "нове" в письменстві цього періоду, протиставивши старим "епікам" і "реалістам" (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Карпенко-Карий) молодих "ліриків" (В. Стефаник, М. Коцюбинський, О. Кобилянська). При цьому він вказав і на появу "найновішої" хвилі українського письменства (М. Яцків). Зауваживши, що новаторство полягає передусім у способі трактування традиційних, здавалося б, для української літератури тем (рекрутчина, життя села, родинні конфлікти тощо), тобто в "літературній манері", Франко тим самим підкреслив одну з основних відмін літератури періоду модернізму — піднесення в ній ролі мови, художньої форми, манери як такої. Йшлося про поцінування естетичної специфіки літератури й мистецтва на відміну від наголошування соціологічної правди і просвітительського дидактизму, які визначали цінність та реальність художнього зображення в період позитивізму.

Зрештою, вказавши у статті "З останніх десятиліть XIX віку" на виникнення нового напряму, Франко викликав зауваження і доповнення у Грінченка, який у журналі "Киевская старина" підкреслив життєвість і актуальність для літературного процесу початку XX ст. народницької белетристики з її гуманістичною тенденційністю, природністю і загальнодоступністю, вболіванням за долю простолюду [10]. Відтак пізніше у статті "Старе і нове в сучасній українській літературі" Франко уточнює, що саме має на увазі під "старим" і якою мірою останнє обмежене утилітарним розумінням літератури. Прикметно, що критик звертає особливу увагу на художній феномен новітньої української літератури, хоча саме розуміння такої художності у Франка та ранніх українських модерністів було різним, що засвідчила його полеміка з О. Луцьким.

Джерелом найпомітніших явищ української літератури початку XX ст. виступає *неореалістична* (неонародницька) *течія*. Ідеологічною основою її була, як це властиво і для народницької прози XIX ст. (Кониський, Нечуй-Левицький, Грінченко, Кримський), віра в єдину, ідеальну й гуманну людську природу та віра в народність як психоідеологічну етнічну тотальність. При цьому народність мислиться як духовна вели-

---

10 *Гринченко Б.* Несколько дополнений к статье И. Франко об украинской литературе // Киевская старина. — 1902. — № 3.

чина, подібно до регелівського духу, і водночас як певна спільнота, збірна індивідуальність, за Кулішем. Звідси — особлива увага до етнографії й народного побуту, окремих народних типів, уявлення про вродженість добрих і злих сторін характеру, про альтруїстичність морального чуття та силу "серця", а не розуму, про правдивість і навіть божественність людської природи (євангельські норми й моделі поведінки у творах письменників народницького спрямування значною мірою визначають розгортання колізій). Тобто основоположним є той комплекс ідей, які розвиваються, починаючи з Просвітництва. Характерна також принципова скерованість народницької літератури на опозицію "типове-виняткове", а не "індивідуальне-характерне" у способах художнього зображення.

В українській літературі поступово складався (значною мірою під впливом П. Куліша) особливий, народницький художній канон. Складниками його ставали культ матері й жінки, віра в моральне відродження та "ідеальне щастя чистого серця", доступність і правдивість простонародного дискурсу та самої авторської оповіді ("Всяке слово і діло він ізобразив так, як воно іменно єсть і як інше й бути йому не можна", — так характеризував Куліш, зокрема, стиль Квітки). До цього долучається культ Шевченка як народного поета, домінування національно-громадської ідеї, ідеалів народної просвіти, дидактика, ідеалізація особливої місії інтелігенції. Остаточно такий канон було складено саме на початку XX ст. у критиці Б. Грінченка, І. Стешенка і особливо С. Єфремова, в поезії В. Самійленка. Він закріпив себе як принцип реалізму й народності у "формі і змісті творів" (Грінченко).

Б. Грінченко зауважував, що це було підставляння власних ідеалів української культурної інтелігенції на місце народних, а відтак і певна їх сакралізація. У соціологічній студії "Перед широким світом" він підкреслював генезу такої стильової манери: народилася вона, за його словами, з особливої, ідеологічної по своїй суті спрямованості митців, які писали про народне чи інтелігентське життя так, "як їм здавалося краще відповідно до їхнього власного естетичного й літературного розвитку, більше або менш однакового з розвитком того інтелігентного громадянства, серед якого і з яким укупі вони жили й розвивалися і з поглядами якого не могли не рахуватися і свідомо, й несвідомо" [11]. Естетичною основою такого народницького канону стала ілюзія, "ніби сам простий народ робочий говорить їх устами, бо та національна форма, якої вони (письменники. — *Т. Г.*) досягли, була в той же час і мужицькою, простолюдною формою" [12].

Зрозуміло, що в умовах боротьби за національну незалежність, за витворення національної еліти і загалом уґрунтування української нації ідеологія й стилістична манера (реалістичність, типовість, ідеалізм) літературного неонародництва, закорінені в просвітительських ідеалах і романтичному українофільстві середини XIX ст. (Кирило-Мефодіївського братства насамперед), лишалися актуальними і на початку XX ст. Ця обставина обумовила особливий характер літературного розвитку цього періоду, в якому неонародницькі й модерністські завдання багато в чому сходилися, насамперед щодо ідеалів націотворення.

Загалом у літературах бездержавних і колоніалізованих націй європейський

---

[11] *Грінченко Б.* Перед широким світом. — С. 152.

[12] Там само.

модернізм (французький, австрійський, німецький, англійський) виступав також своєрідною культурною формою колонізації національних літератур, а отже, він спровокував у них гостру літературну, а то й ідеологічну дискусію. Він же породив і виразний антиколоніальний рух (зразком може виступати в цьому відношенні проірландська ідеологія класичного для модернізму роману Джойса "Уліcc"). Опозиція літературного неонародництва й модернізму в українській літературі і, зокрема, трансформація європейського модернізму на українському ґрунті та наповнення його романтичною національною проблематикою значною мірою відбивали становлення антиколоніальної культурної самосвідомості.

Неонародницька течія початку XX ст. значно відрізняється від традиційної народницької прози XIX ст. з її етнографічними зацікавленнями, ідеальною тенденційністю й "заокругленою" манерою розповіді (на зразок оповідань Олени Пчілки). Письменники неонародницького напрямку загалом тяжіють до неореалізму. Серед них виділяються як ті, що схильні до натуралізму (Грицько Григоренко, С. Черкасенко), так і ті, що близькі до символізму та імпресіонізму (Г. Хоткевич, Л. Пахаревський), а також ті, що розробляють форми нового синтезу реалізму, романтизму та імпресіонізму (Л. Яновська, Н. Романович-Ткаченко, М. Чернявський, С. Васильченко, А. Тесленко).

Певна синтетичність, безумовно, характеризує творчість усіх цих письменників. Причому теми, взяті з народного життя, значною мірою деідеалізуються. Водночас цілий пласт неонародницької прози пов'язаний із конфліктами і колізіями, взятими з інтелігентського життя. Теми розчарування, загубленого, несправдженого людського життя, крах абсолютизованих народницьких ідеалів (відбитий, приміром, в оповіданні Лесі Українки "Помилка") складають новий психоідеологічний комплекс ідей та переживань, який владно входить в літературу, і не лише неонародницького типу. Причому коли у народницьких творах вони розв'язувалися переважно тенденційно: розчарування минає, праця на користь народу триває, добро перемагає ("На роздоріжжі" Б. Грінченка), то неонародницька проза початку XX ст., навпаки, звертає увагу на майже непереборні моральні колізії. Ситуації вибору, можливість героїчного вчинку, прагнення до іншого життя і безсилля перед ним стають темами оповідань Л. Пахаревського, Н. Романович-Ткаченко, М. Чернявського. Зрада власним ідеалам чи заможне життя, самогубство чи буденне скніння — такою часто постає дилема для героїв цих оповідань.

Подібні моральні колізії вибудовуються на різкому контрасті істинного й облудного, стосуються долі окремої маленької людини, психології рабства ("Ідеальний батько", "Пролісок" Л. Яновської, "Кінець гри", "Собака", "Vae victis!" М. Чернявського). Прикметними є також загострене сприйняття природи і увага до явищ людського єства, фізіології, загалом до того життя душі й тіла, яке стало об'єктом особливої уваги Винниченка. Ці теми піднято у творах, де аналізуються моральні колізії, що стосуються права індивідуума на сильне, красиве і повне життя ("Будиночок над кручею" Н. Романович-Ткаченко, "Мій роман" Л. Яновської). Іноді конфлікти, які лежать в основі творів, занурені у сферу підсвідомого, інстинктивного, як в оповіданнях С. Черкасенка ("Юдита"), іноді, навпаки, винесені у сферу ідеальну, навіть трансцендентальну, як в оповіданнях Чернявського ("Богові невідомому"). Бадьорістю, жит-

тєствердженням, радістю і майже віталістичною красою перейняті оповідання С. Васильченка, який особливу увагу звертає на святковий елемент народного життя як неодмінну ознаку самого буття. Звідси — картинність, гумор, піднесення реальності до казки і, навпаки, поетизація творчості, в яких би формах вона не виявлялася, ліризм. Поруч із алегоризмом, приміром, в оповіданнях Л. Яновської розгортається широкою хвилею метафорична образність Васильченка. І письменники (С. Васильченко), і критики (М. Вороний) підносять питання нового демократичного читача й глядача. Інтересам його і відповідала насамперед неонародницька неореалістична проза.

Якщо ж говорити про творчість письменників, які жили і друкувались на західноукраїнських землях (географічна розірваність єдиного культурного простору на початку XX ст. відчувається все менше, однак не є повністю перебореною), то прикметним є передусім продовження окремих рис франківської школи суспільно-психологічного аналізу (О. Маковей, Т. Бордуляк, Л. Мартович). Водночас творчість письменників цього регіону виявилась особливо відкритою для сприйняття й запозичення елементів символізму (через польську), неоромантизму (через німецьку), югендстилю (з австрійської). При цьому увага переноситься у сферу психоаналітичну, зростає увага до явищ перехідних, маргінальних, посилюється роль сугестивної образності, з'являються елементи модерної чуттєвості і філософічності, забарвленої ніцшеанськими мотивами, еротизмом тощо (О. Авдикович, Є. Мандичевський, Л. Гринюк).

Неореалізм початку XX ст. позначає також дещо тенденційні твори неонародницького спрямування і твори, написані під значним впливом новітніх літературних течій та стилів. Неореалізм, таким чином, розгортає тенденцію до модернізації літератури, характеризує її вихід у сферу щоденного і кінечного по своїй суті людського життя. Модерністський рух як такий найвиразніше виявляє себе в творчості письменників нової школи і особливо в окремих програмних угрупованнях типу "Молодої музи". Прикметними ознаками зростання модерністичної орієнтації стають міфологізм, естетизм, психологізм нової літературної хвилі, а також явище стильового синтезу.

Окрім нової школи, в рамках якої складалась в основному *психологічна течія*, в українській літературі виявляють себе також *естетична* (індивідуалістична) і *неореалістична течії*, що за характером естетико-художніх шукань та орієнтацій мають виразно неоромантичний зміст. Вони виявляють себе двома основними різновидами — поетичною творчістю "молодомузівців", а також поезією М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринки (цей різновид тяжіє до символістсько-спіритуалістичного змісту) та неоромантично-метафізичним різновидом, по суті своїй культуротворчим, представленим програмою письменників і критиків, згуртованих навколо журналів "Українська хата" та "Дзвін".

Новітнє, модерністське розуміння індивідуалізму, яке допомагає об'єднати й виділити цілу індивідуалістичну течію (слідом за такими критиками, як М. Шаповал, М. Вороний, І. Лизанівський), не зводиться до романтичного абсолютизованого індивідуалізму. Модерний індивідуалізм набуває екзистенційно-феноменологічного забарвлення. Дійсність виступає для такого індивіда інтенціональною реальністю, феноменом, що перетворюється його свідомістю й набуває нового значення, насамперед естетичного. Важливими моментами модер-

ного індивідуалізму є, з одного боку, його опозиційність типовому, а з другого — тяжіння до "нової соціальності", трактованої передусім екзистенційно, приміром у плані відзначених Лесею Українкою "поворотных пунктов от одиночества к единению с окружающими" [13]. Метафізична природа індивідуалізму, у свою чергу, виявляється у зведенні індивідуальної, суб'єктивної творчості до абсолютної культурної цінності. Таким чином, якщо говорити про специфіку філософсько-естетичних програм, індивідуалістична течія об'єднує три моделі творчості, а саме: митців, які тяжіють до спіритуалістичного трактування індивідуалізму (приміром, поети-"молодомузівці"), до культурного індивідуалізму ("хатяни") і соціального індивідуалізму ("Дзвін"), згідно з яким "вища культура" й новий зміст індивідуалізму мислиться за цілим соціальним класом — пролетаріатом.

Неореалістична (неонародницька) течія, зі свого боку, досить еклектична з погляду стилю. Романтичні елементи, дидактизм і тенденційність у ній співіснують із формами і стилістикою ліризованої оповіді, алегоризмом і символічністю. Меншою мірою піддаючись спокусам новітньої літературної моди, представники неореалістичної течії (Л. Яновська, Б. Грінченко, А. Тесленко, Л. Пахаревський, М. Чернявський) звертають особливу увагу на комунікативний аспект художньої творчості, який модерністами відкидався. Вони підтримують і відтворюють ситуації та характери, в яких виявляється гуманістичний і моральний зміст людського співжиття, проблематика щодення, життя родини, доля "маленької" і "звичайної" людини, буденне життя з усім його прихованим трагізмом і з його маленькими радощами. У межах народницької течії на початку XX ст. спостерігаємо також відхід від ідеалізації та сентиментального побутописання, від етнографічно-описових штампів у зображенні народного життя і життя інтелігенції. Приміром, збірка Грицька Григоренка "Наші люди на селі" (1898) та оповідання С. Черкасенка про шахтарське життя викликали навіть досить гостру розмову про право й необхідність відтворення темних, низьких інстинктів, про припустимі межі зображення безпросвітного, злиденного життя людей "дна".

У рамках самої неореалістичної течії (як і всі інші, ця назва досить умовна) спостерігаємо чимало різновидів художнього письма. Так, цілу групу складають твори, стилізовані під етнографічну розповідь, приміром оповідання Т. Сулими, Марії Проскурівни. До новітньої стилістики з її символізмом і тенденцією до узагальнення певних постійних, екзистенційних станів і моментів життя тяжів М. Чернявський. Лірично-сентиментальною манерою відзначались твори Л. Пахаревського. Натомість у Л. Яновської моральна дидактика легко й природно вписується в канву звичайної сюжетної історії про смерть бідної жінки ("Смерть Макарихи"), "злодійство" наймички, яку злі люди штовхають на саме дно життя ("Злодійка Оксана").

Прикметною ознакою неореалістичної народницької белетристики лишається майже картинне "заокруглення" оповіді, завершення всіх важливих з погляду тенденції сюжетних ходів, виразне протиставлення добра і зла. У такий спосіб наочно окреслюється контраст моралі "щиролюдської" й облудної, духовна сліпота людини, відгородженої тином від свого сусіди, разом із тонким виписуванням тендітної людської душі,

[13] *Леся Українка.* Твори. — Т. 8. — С. 136.

відкритої для добра і милосердя. Проблеми людського співжиття, питання іншого вирішуються у творах письменників цього спрямування значною мірою просвітительськи, дидактично. Натомість письменники модерністського спрямування намагаються розв'язувати їх передусім у плані екзистенційному, вдаючись при цьому до естетичного ілюзіонізму, утопії, міфу.

Звичайно, на противагу модерністському епатажеві, яким підтримувалися лозунги "волі і свободи в змісті і формі" (з маніфесту "Молодої музи"), народницька критика відкидала пошуковість літератури як такої, її право на самодостатність і експеримент. Натомість модерністський рух закріплював пошуки нової художності, яка відповідала новітньому суб'єктивному досвідові, відбивала трансцендентну сутність людської екзистенції (вона мислилась переважно в аспекті душі), була б розімкнута на ймовірний естетичний вихід поза межі реального життя та його наслідування, руйнувала однозначність художнього вираження. Варто наголосити, що в багатьох моментах ранній український модернізм реалізував нову естетичну програму. Найважливіше, він зруйнував репрезентаційну модель творчості, відкрив сугестивно-інтенційну перспективу художнього зображення, смислову багатозначність літературного тексту. Такими були передусім твори поетів-"молодомузівців", проза М. Яцкова, В. Винниченка.

Осмислення явищ новітньої літератури в українській критиці, з одного боку, фіксувало тенденцію оновлення образності в тогочасній літературі (статті В. Щурата про декадентизм), з другого — зазнавало значного впливу позитивістської критики Макса Нордау, зокрема його теорії декадансу як виродження. Остання, як свідчать статті Франка, Нечуя-Левицького та інших, була досить впливовою. В. Щурат підкреслював властиве модернізмові (декадансу) "розумне і артистичним змислом ведене змагання до витвору свіжих оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форм" [14]. У межах раннього модерністського руху, де досить відчутною була декадентська стилістика — форми інтенсифікування образності, пасеїзм, декадентська чуттєвість, — окрім власне модерністської течії "високого" мистецтва, закладається і розгортається також масова культура і література. Вона фіксувала переосмислення культурної традиції, інтегрування її в урбанізоване і міщанське середовище, пристосування до демократичного читача, нової національної інтелігенції тощо. Як відзначав С. Єфремов, популярними стають декадентські тканини, зачіски, декадентсько-богемний антураж.

Однак в українській суспільності, зайнятій утвердженням національної самосвідомості, вже перші скромні модерністські спроби зустріли досить різку й неприхильну оцінку. Навіть Франко-критик, чи не першим вказавши на нову природу модерністського мистецтва, заперечував у кінцевому підсумку його актуальне значення, окрім "в найліпшому разі безцільної гри слів і форм, кольористичних контрастів, барвистих декорацій, за котрими нема нічого живого і реального". Українською соціологічною критикою декадентство однозначно сприймалося як мистецтво занепаду. Характерно, однак, що в межах самого модерністського руху відбувається взаємне відштовхування різних груп і шкіл. Так, індивідуалістична критика "хатян" відносила до декадансу твори "молодомузівців" і загалом твори, пройняті духовною та моральною надлом-

[14] Зоря. — 1896. — Чис. 2. — С. 36.

леністю, приміром поезію О. Олеся й прозу О. Плюща.

Український ранній модернізм у цілому закріплював формування нової літературної манери, яка відповідала б переживанням, настроям і бажанням звичайного європейського, а отже, і українського інтелігента цього часу, від імені якого, наприклад, говорив М. Вороний у "Заклику". Недовіра до "заокругленого", описового та тенденційного оповідання, яку засвідчив, приміром, В. Стефаник, прагнення до ілюзіоністського, естетизованого переживання, поривання до сфери ідеальної, своєрідний неоплатонізм і нова культурна міфотворчість, переоцінка християнської культурної моделі й активізація діонісійсько-екстатичного мислення, включення в модерністський дискурс несвідомого і підсвідомого та відтворення форм масової свідомості — все це ставало основою нового літературного мислення.

Естетичний ілюзіонізм ставав підставою розгортання нової художності. Реальність розглядалася передусім як естетичний феномен, тобто була сприйнята в аспекті краси, задоволення, духовності через міру відповідності певному ідеалу. Водночас естетичний ілюзіонізм, безумовно, передбачав відхід від реальної правдоподібності зображення. У сфері моральній, духовно-психологічний естетизм сприяв виявленню і закріпленню не утилітарного, а перспекціоністського сприйняття реальності. Це виливалося в форми своєрідного синтезування реального світу і світу культурного, фантазійного, закріплювало суб'єктивну присутність людини у світі. Художня форма відтак ставала значущою практикою, окреслюючи спільний мовленнєвий простір буття, в якому перехрещується історичний час і сучасність, узгоджуються біоритми людського життя та процес сприйняття тексту. Інтенціональний, духовний простір окреслюється неоромантичним поривом "ins Blaue" у Лесі Українки, модальністю образного вираження О. Кобилянської, зашифрованістю символістських ієрогліфів М. Яцкова, неоромантичним морально-естетичним імперативом поезії М. Вороного, імпресіоністсько-екзистенційним світосприйняттям О. Олеся.

Стосовно українського модернізму варто підкреслити, що інтенціональний, ймовірнісний простір буття служить також підставою формування і розгортання культурного міфу українського модернізму. По суті своїй він є передусім антиколоніальним, новий, модерний модус буття проектується як міф націотворчий. Він вписує українську націю та її літературу в культуру, історію, природу. Загалом у період модернізму відбувається посилення ролі міфу. Міф, за Ф. Ніцше, трактується як сила, що здатна відродити й організувати культурний та історичний простір і час. Неоромантична культурософія виростає значною мірою з поєднання народницької ідеальної тенденції (що продукує міфи ідеальні, часто християнізовані) та індивідуалістично-культурної (остання продукує міфи індивідуалістичні). Загалом же культурний модерний міфологізм був національно-будівничим за змістом і громадсько-будівничим за своїм характером.

Ідея повноцінної індивідуальності й повноцінної громадянської та національної суспільності визначає основний пафос раннього українського модернізму. Тому, запозичуючи художні форми, типи, моделі європейського декадансу, символізму, імпресіонізму, українські письменники модерного типу значно видозмінювали їх. Лозунги "вищої" культури, езотеризму й артистичної метафізики пристосовувалися значною мі-

рою до ситуації культурно-національного синтезу. Культура мислилася як сила, що здатна об'єднати народ та інтелігенцію, наділити їх творчою спроможністю, з'єднати імперсональність народницького типу із суб'єктивною індивідуалістичною волею. Тому, мабуть, і набуває на початку XX ст. особливої популярності пантеїстична концепція світовідношення, як і загалом неоплатоністична ідея розгортання національної культури через естетичний синтез, естетичну ідею культури.

Вимогу індивідуалізму поклала в основу своєї новоромантичної теорії Леся Українка. Її трактування "освободительной тенденции" неоромантизму, що протиставлялася народницькій "альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы" ("Новейшая общественная драма"), полягало у розширенні поняття індивідуалізму, яке стосувалося переосмислення романтичного індивідуалізму. Останній мислиться тепер передусім у плані його гуманістично-екзистенційного смислу ("новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе"), а також в плані "нової соціальності" ("таким образом уничтожается *толпа* как стихия, и на место ее становится *общество*, т. е. союз самостоятельных личностей"). Однак визволення особистості розглядається поетесою в естетичному плані. Як зауважує Леся Українка, приміром, таке визволення у "Ткачах" Гауптмана припускається передусім естетично, тобто художньо допускається його ймовірність.

Художність, естетика, культура стають моделлю для сприйняття реальності. Остання мислиться в перспективі ідеалу. Приміром, у Лесі Українки — ідеалу "общества самостоятельных личностей". Перспектива задає потенційний план розвитку характерів і конфліктів, формує культурно-психологічний підтекст відтворення реальності, "знімає" локальний національний колорит і веде до його символізації. Відтак екзотичність драм Лесі Українки, яку закидала їй українська критика, стає способом "перспекціоністського" мислення — породжувальною символізованою моделлю для освоєння реального психологічного часу історії. Відповідно авторка, як вона зізнавалася, не писала історичні твори на історичному матеріалі. Ідеально-символічний образ співвідношення певної культурно-психологічної ситуації з ситуацією сучасною давав їй ґрунт для поетичних імпровізацій і драматичних колізій. Все це служило "пошукам правди" у житті сучасному, освітлюючи реальність перспективою прийдешності.

Передумови й прикметні ознаки такого нового художнього напряму починають складатися вже наприкінці 90-х років. Лірико-психологічний роман "Царівна" О. Кобилянської, драма Лесі Українки "Блакитна троянда", лірична драма І. Франка "Зів'яле листя" об'єднані однією спільною тенденцією — піднесенням ролі ідеального, духовного начала людського життя всупереч буденному, матеріальному існуванню. Відповідно кожен із цих творів відбив ситуацію переборення залежності людини від фатальної спадкової хвороби, від традиційної жіночої долі в патріархально влаштованому світі, від розчарування нерозділеного кохання.

Таким чином, у творах згаданих авторів, а також в інших прозових та поетичних збірках і циклах, приміром, А. Кримського ("Повістки і ескізи з народного життя", "Пальмове гілля"), Г. Хоткевича ("Поезії в прозі"), М. Яцкова, загалом у творах і "молодих", і "старих" ("Сойчине крило", "Батьківщина", "Терен у нозі", "Як Юра Шикма-

нюк брів Черемош" І. Франка) виявляє себе нова художня предметність — символізована, ідеально духовна, яка становить опозицію світу реальному, пізнаваному, раціонально впорядкованому. Екзистенційна проблематика письменників нової школи (приміром, монологи В. Стефаника, які, подібно до С. Пшибишевського, мають метафізичну природу, або психоаналітичні студії М. Коцюбинського, М. Яцкова) досліджувала потенції та межі виявлення людської свободи.

Отже, *культурний синтетизм* і *неоромантизм* стають визначальними елементами нової філософсько-естетичної концепції в літературі початку XX ст. Ці структури розгорнені Лесею Українкою в драматургії. Взяті з літератури та історії класичні теми і сюжети, культурна екзотичність, що виводить поза межі локального українського колориту, загальнолюдська проблематика — все це не узгоджувалося з традиціями й канонами українського етнографічно-побутового театру. Новаторство Лесі Українки визначалося в цих умовах розробкою власної моделі нового театру і нової драми, якими була перейнята й західноєвропейська драматургія. У цьому зв'язку закономірно виглядають спроби поетеси переосмислити відомі культурні моделі, що стали основою європейського типу свідомості, передусім конфлікти і характери з виявленою в них індивідуалістичною, християнсько-моралізаторською тенденцією. Саме таке переосмислення відбилося в драматичних творах "Камінний господар", "На полі крові", "Одержима", "Касандра".

Неоромантично-символістська стильова манера характеризувалася піднесенням поетичної сугестивності, тяжіла до естетичної ілюзорності відтворення піднесеного й одухотвореного, була занурена в практику суб'єктивного людського переживання, зокрема інтимного (поезії Лесі Українки, присвячені пам'яті С. Мержинського). Така образність часто мала психоаналітичну підоснову (приміром, здрібнення ідеальної постаті коханої в поезіях В. Пачовського відбувалося через повторення й варіювання імен любок ліричного суб'єкта, відтак єдиний ідеалізований образ розсіювався, подрібнювався, стирався). Зростала роль метафори в структурі поетичного мислення поруч із переборенням властивого літературі позитивістської доби алегоризму і пов'язаної з ним риторики, домінуючої в поезіях В. Самійленка, Б. Грінченка, значною мірою навіть раннього О. Олеся.

Формування нового образотворення характеризує розвиток усіх літературних родів і видів на початку XX ст. Це супроводиться відходом від метонімічного принципу, зорієнтованого на ототожнення з фактами та явищами реального життя, і зростанням ролі художньої метафорики та символіки, за допомогою якої вибудовується широке поле нових художніх значень і асоціацій. Приміром, символізм поезій в прозі й новел М. Яцкова не піддається однозначному тлумаченню. Розмивання предметного і реального змісту відбувається за рахунок ліризації прози, її сугестивності.

Загалом можна говорити про складання певної художньої структури, яку можна назвати неоромантичною, оскільки вона не зводиться до символістської і поруч із символізацією містить окремі елементи романтичної поетики (асоціативність і спіритуалізація природи: море, гори, ніч — чи не найпопулярніші символи такої стильової манери, до них долучаються мотиви смерті, нерозділеного кохання, онтологічного розчарування в сенсі життя). Голов-

не ж — елемент романтичного двосвіту, поривання в ідеальний духовний простір іншого, повного буття, яке у символізмі переростає у словесну містерію, у неоромантизмі має не стільки символізоване (суголосне "душі"), скільки абстрактно-предметне значення. Він часто подається як просторове або часове зміщення — поїздка до моря, сходження вгору, повернення в минуле, передчуття майбутнього, поетичне звертання до хмар, неба, блакиті. У межах неоромантичної стильової манери, яка, за Лесею Українкою, є синтетичною, функціонують різні художні структури — імпресіоністська, символістська, натуралістична. З огляду на особливу функцію естетики, ця манера в певних випадках зближається з естетизмом (поезії П. Карманського зі збірки "Пливем по морю тьми", новели М. Яцкова, "психограми" Н. Кобринської, новели І. Липи).

Поруч із уже відзначеною раніше тенденцією до міфологізації в літературі періоду модернізму значні зрушення відбуваються під впливом *інтелектуалізації* прози, поезії, драматургії. З одного боку, інтелектуалізм ставав складовою частиною філософсько-образних структур мислення у драматургії Лесі Українки, яка приваблювала діалогізмом, грою логічних аргументів, майже агональним зіткненням позицій персонажів. З іншого боку, інтелектуальний пошук ставав складовою частиною морально-психологічних колізій у творах Франка, часто виливаючись навіть у форму двійництва ("Поєдинок", "Лель і Полель"). При цьому інтелектуалізація художньої творчості вела до рівноправності власне художньої та інтелектуальної структур, які могли доповнювати, взаємно протистояти, а то й руйнувати одна одну, коли логічно-раціональний ряд вивищується над художнім і переростає у своєрідний трактат. Таку еволюцію тогочасна критика вбачала в повістях В. Винниченка ("Чесність з собою"). Щоправда, при цьому недооцінювався той факт, що висунена в багатьох його творах тенденційна ідея виконувала провокативну роль: вона задавала певні експериментальні рамки "перевертання" самої ідеї. Однак обмежена вимогами реалістичної правдоподібності, тодішня критика не могла адекватно оцінити новаторський характер художньої творчості Винниченка, приписуючи висловлені його героями думки авторові. Загалом, письменник сприяє взаємопроникненню іронічного та інтелектуального модусів художнього зображення, що було цілком новим явищем в українській модерній літературі початку XX ст.

Оновлення літературної манери, яке спостерігається у цей час, супроводилося, з одного боку, виникненням нової школи українського письменства, а з другого — утворенням окремих виразно модерністських шкіл, як, наприклад, "Молода муза" чи "хатяни". Переймаючи тогочасний західноєвропейський досвід (передусім польської літератури), ці школи пристосовувалися насамперед до української культурної ситуації, зокрема включалися в боротьбу із суспільно-утилітаристською концепцією мистецтва, етнографізмом, народницьким ідеалізмом. Модерністські течії засвідчували водночас присутність нової культурно-творчої атмосфери в тогочасному житті. Її пародіювали, ототожнюючи з декадансом (у творах Нечуя-Левицького, Олени Пчілки), наслідували як нову символістську стильову манеру (окремі твори Н. Кобринської, Б. Лепкого, Грицька Григоренка), узагальнювали як ідеологію естетизму (М. Євшан) або неоромантизму (В. Панейко).

Однак у творчості окремих українських митців вона виявилася особливо ор-

ганічно. До авторів, художня манера яких занурена в новітні напрями і течії, так що поза ними губиться сама творча індивідуальність, належать, приміром, М. Яцків, М. Вороний. Знайомство з французьким символізмом і німецькою романтичною натурфілософією сприяло формуванню особливого, символіко-імпресіоністського поетичного стилю М. Вороного. Символістська школа Бодлера, Метерлінка, Пшибишевського, Д'Аннунціо допомогла виявитися таланту П. Карманського, М. Яцкова. Ймовірно, вплив стилістики Ф. Ніцше, особливо популярного в колах творчої інтелігенції кінця XIX ст., простежується в тому "блискотливому, забарвленому ліризмом стилі", який побачила Леся Українка в О. Кобилянської. Так, через поєднання запозиченого і власного, індивідуального народжувалася літературна школа українського раннього модернізму, що заявила про себе пером широкої хвилі українських письменників. Окремими творами, циклами до неї наближались, її стилізували Г. Чупринка, Г. Хоткевич, Г. Журба, Л. Гринюк, О. Плющ, М. Філянський, Ю. Будяк та ін.

1.1.2. Поезія

"Ми перебули перший рік нового, XX століття, — писав І. Франко, оглядаючи новини української поезії 1901 р. — Се століття позначалося в нас досить значним піднесенням духу, зростом ентузіазму, зростом праці на різних полях, виясненням мети, консолідацією сил, небувалим досі загальним піднесенням" [15]. Занадто бадьористо? Але такими, зокрема, були тодішні настрої Франка. Справді, за всієї тяжкості політичного і духовного гніту, якого українська культура зазнавала в обох імперіях — Російській та Австро-Угорській — у XX вік вона вступила під знаком помітних історичних зрушень і викликаних ними активних шукань нових шляхів. Назріваюча криза відсталої (надто в Росії) соціально-економічної системи, розвиток визвольного руху, зростання національної самосвідомості, прагнень до державної незалежності в надрах поневолених народів — усе це були потужні імпульси, що живили й посилювали, за словами того ж автора, "регенераційний процес нації" [16].

У літературі процеси ідейно-естетичного оновлення виразно окреслюються вже наприкінці XIX ст. з виходом на творчу арену письменників молодшого покоління, репрезентованого яскравими постатями О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, а на початку нового століття — В. Винниченка. Одночасно з цією "молодою" прозою, позначеною рисами безсумнівної свіжості й оригінальності в темах, ідеях, стильових шуканнях, визначаються імена й течії, що відкривають XX ст. і на ниві української поезії. Але на межі між двома літературними століттями, між "традиційним" і "модерним" художнім мисленням стоять принаймні дві ключові постаті, вплив яких на українське поетичне слово свого і наступних часів був — після Шевченка — винятково потужним і глибоким. Перша з них — Іван Франко.

Найвидатніший із спадкоємців Шевченкового духу, Франко своєю творчістю титанічно розширив поле мотивів, образів і форм української поезії, безпосередньо зблизивши її (зрозуміло, спільно з П. Кулішем, М. Старицьким, В. Самійленком, Лесею Українкою, Б. Грінченком, П. Грабовським та ін.) з

[15] *Франко І.* Наша поезія в 1901 році // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. — Київ, 1982. — Т. 33.— С. 174.

[16] *Його ж.* З останніх десятиліть XIX віку // Там само. — Т. 41. — С. 482.

досвідом нової й новітньої, передусім західноєвропейської, поезії світу (не кажучи вже про його енциклопедичну широту в галузі переспівів і ремінісценцій на мотиви античності, Біблії, Стародавнього Сходу і дорогої, як батьківське благословення, Старорущини). Особливо значущою та важливою для наступних поколінь рисою Франка-поета можна вважати, без сумніву, властивий йому синтез соціальної чуйності, суспільної наснаженості поетичного мислення зі свободою й широтою особистісного самовияву — з усім розмаїттям характерних для сучасної людини і нерідко суперечливих інтимно-психологічних, культурних, філософських переживань.

Звичайно, у згоді з загальною світоглядною еволюцією поета, значущий акцент у цьому поєднанні за різних часів припадав на ті або інші його складники. М. Зеров, очевидно, мав певну рацію, стисло формулюючи тезу про «триступінний розвиток Франкової творчості: від героїзму "Каменярів" через ліричні жалощі й боління ("Зів'яле листя", "Із днів журби") до мудрої резолютивної зрівноваженості "Semper tiro"» [17]. Але основа скрізь лишалася незмінно франківською, однаково насиченою і органічною в обох "складових", чим автор "Каменярів" та "Мого Ізмарагду" відрізнявся досить кардинально від багатьох поетів як народницького, так і модерного штибу. І якщо в радянському літературознавстві образ Франка вимальовувався переважно за сповненими соціального радикалізму "каменярськими" мотивами його першої збірки "З вершин і низин", то аж ніяк не менше значення для наступного розвитку української поезії (ширше — вітчизняної гуманістичної думки) мали морально-етичні, філософські, історіософські медитації на загальнолюдські теми в пізніх книгах поета — "Мій Ізмарагд", "Semper tiro", "Давнє й нове". Неважко в переконаннях Франка побачити зв'язок із зміною ідейно-політичної парадигми: відмовляючись від романтично-простолінійної революційності ранніх творів і передусім від політичних доктрин, заснованих "на догмах ненависті та класової боротьби" (маємо на увазі його колишній співчутливий інтерес до марксизму), він говорить тепер про себе, має відвагу сміливо нести "свій стяг старого, щиролюдського соціалізму, спертого на етичнім, широко гуманнім почуттю мас народних, на поступі й загальнім розповсюдженні освіти, науки, критики і людської та національної свободи" (передмова до "Мого Ізмарагду").

Не полишаючи обов'язків поета громадянського і соціального, пізній Франко як лірик і ліроепік входить у сферу глибоких психологічних та філософських рефлексій, безстрашно зазираючи, поза всім іншим, у глибину внутрішніх конфліктів, на які не раз буває приречена відповідальна перед історією особистість, висунута на чільне місце духовного чи громадського руху. Його поезія цього періоду особливо зримо визначається як поезія думки, невгамовного в своїх шуканнях інтелекту і водночас як лірична сповідь емоційно багатогранної особистості, яку однаково хвилюють бурі соціуму й драми самотнього людського серця, гаряче злободення і вічні таємниці буття, інтимно-чуттєве та незглибимо метафізичне (за всієї нехоті позитивіста Франка до класичної метафізики). Чимало його оригінальних творів цього періоду — філософські поеми "Смерть Каїна", "Похорон", "Страшний суд", блискучі цикли медитацій та стилізацій під старовинні, сповнені "візе-

[17] *Зеров М.* Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 488.

Іван Франко.

рунчастої мудрості” притчі, апокрифи, легенди “В плен-ері”, “Із книги Кааф”, “На старі теми”, не кажучи вже про виняткову в пошевченківському віршуванні художню адекватність суб'єктивної стихії в ліричній драмі “Зів'яле листя”, — все це була, сказати б, праця на перспективу, часом досить віддалену, в розвитку української поезії, праця на XX ст. Творчими вершинами Франка стають написані в ці ж часи поеми “Іван Вишенський” та “Мойсей” з їхнім семантичним ядром — драмою історично зумовлених вагань і сумнівів центрального героя, з якої в кінцевому підсумку висновується ідея вірності вищим, спрямованим до героїчного діяння покликам людського духу.

Якщо додати до цього, що в своєму теоретичному трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898) Франко з немалою для свого часу сміливістю наголосив на значенні підсвідомості, “позалогічної” асоціативності в творчому акті митця, а також відповідної сугестії в акті сприймання поетичного образу, стане ще виразнішою об'єктивна і суб'єктивна роль цього велетня національної культури в готуванні нових шляхів, якими то поволі, то рішучіше піде українська поезія наступних десятиліть. Це при тому, що з модерністами початку століття він сперечався — і слушно, і почасти ні — відносно їхніх програм та концепцій, водночас допомагаючи як старший молодшим талановитішим з них “оперюватись” і впевненіше виходити на поетичний кін.

Другий великий поет нації — Леся Українка, чия творчість теж по-своєму завершувала попереднє і відкривала нове століття, — так само залишила наступникам традицію сміливих пошуків, що орієнтувалися на світовий художній досвід, бувши спертими водночас на глибоко усвідомлений національний ґрунт. У її тематично і жанрово розмаїтій поезії (включаючи драматичні поеми) відбилися характерні риси вітчизняного й західноєвропейського неоромантизму з його пафосом духовної активності, поривним змаганням до ідеалу, високо етичною, суспільною значущістю ідеї краси, жадоби прекрасного. Визначним відкриттям для української поезії є сам поетичний характер, що постає з віршів і поем авторки “Contra spem spero!” — характер, у якому відзначена Франком твердість і мужність (“чи не єдиний мужчина... на всю соборну Україну”) поєднуються з неокраяним багатством жіночої душі на всю шкалу її емоційного діапазону. «Творчий, конструктивний індивідуалізм як вияв поглибленого інтересу до духовних ресурсів особистості, “вольова стихія” — по-своєму гуманістично прочитаний Ф. Ніцше, нахил до трагізму”, “прагнення подвигу”» [18], — і все це не в супереч-

[18] Див.: *Филипович П.* Леся Українка // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. — Київ, 1991. — С. 108.

ності, а в найтаємнішій згоді з тугою за красою й гармонією в людських стосунках, виспіваних у геніальній "Лісовій пісні".

Принциповий антинатуралізм Лесі Українки відбивав загальний антипозитивістський перелом в українській літературі. Відмова від реалістичної правдоподібності й звернення до інтернаціональних сюжетів, елементи умовності та символізації дійсності, зображення нетрадиційних характерів, приміром надломлених, розчарованих типів інтелігенції fin de sciecle, аналіз цілого комплексу ідей, пов'язаних із ситуацією "волі і влади", своєрідна полеміка з християнством — усе в творчості Лесі Українки служило розгортанню антипозитивістської тенденції. Часто поетеса надавала психологічним конфліктам та ідеологічним колізіям екзистенційного смислу, звертаючись до проблематики, що охоплювала питання конечності людського життя, індивідуальної волі, співжиття. Прикметною ознакою творчості поетеси стала її спрямованість проти дискурсу влади, тобто такого способу мовлення і переконання, який у різних формах освячував собою підкорення людини людиною. У її драматичних творах такий тип дискурсу виступає у формі релігійно-християнського деспотизму ("У катакомбах"), "камінного" принципу індивідуальної свободи волі ("Камінний господар"), християнського спасіння через жертву Месії ("Одержима").

Обробляючи відомі літературні теми й чужі мотиви в поемах "Роберт Брюс, король шотландський", "Ізольда Білорука", "Віла-посестра", розв'язуючи питання творчості ("Давня казка", "Орфеєве чудо", поетичні цикли "Ритми", "Невольничі пісні"), Леся Українка виробляла оригінальну, не канонічну літературну манеру. Її прикметною властивістю ставало виявлення так званих прихованих конфліктів і тіньових ситуацій, приміром, мотиву побратимства-любові у "Вілі-посестрі", нещасливої, нерозділеної любові як фону любові справдженої, що відбиває майже платонівський любовний дуалізм, у "Ізольді Білорукій" тощо.

Особливе місце в еволюції поетики Лесі Українки посідає питання риторики. Поезія другої половини XIX ст. майже всуціль риторична. Її структура заснована на принципах раціоналізму, об'єктивізму, громадянського пафосу та індивідуального авторського голосу, що закріплювалися народницькою традицією так званої інтелігентської лірики, починаючи від Старицького до раннього Франка. Іскри справжньої поезії Леся Українка на початку XX ст. схильна була вбачати в "Зів'ялому листі" Франка, а не в його "Каменярах" чи "Тюремних сонетах". Однак і сама поетеса віддала данину романтичній риториці — вольові й по-романтичному безкомпромісні строфи "Contra spem spero!" відбивали передусім авторську дикцію. Натомість нова поетична манера значною мірою розгорталася всупереч такій романтичній риториці, коли вірш був зведений до поетового голосу і його авторитетної дикції, а поетична форма виконувала роль арбітра.

Французькі символісти, а за ними й інші поети модерністського спрямування відкривали нове звучання вірша, виводячи його з просодії, з поетичної сугестії, зі звучання самого слова і тієї містерії, що за ним відкривається. Подібним чином ставився до нового поетичного вираження, приміром, М. Вороний, який багато місця відводив ритмічним видозмінам вірша, музиці асонансів і поетичних зсувів, інтонаційним та силабічним модуляціям вірша. У поезії початку XX ст. загалом зростає роль індивідуалізованого мовлення, тонально-

Леся Українка.

сті. Однак і традиція риторичного оформлення думки була ще досить впливовою, приміром, у поезіях Лесі Українки: збірка "Думи і мрії" (1899) значною мірою навіть у назві закріплювала дуалізм раціонального й символістського (неоромантичного) плану. Однак там, де Леся Українка віддавалася стихії нового поетичного вираження, відчутною стає її недовіра до слів, бажання "пісні без слів", відчуття того, що "всі розмови, не скінчені тут, на землі, Десь кінчалися там, між зірками" ("Свята ніч"). Загалом уже в пізнішій збірці "Відгуки" помітно зростає відчуття неомовленого безсилля риторично-словесного вираження думки. В цьому плані значна частина її лірики тяжіє до поезії неоромантично-символістського плану (поезії з циклів "Хвилини", "Ритми", а також вірші "Не хутко те буде... Чи буде, чи ні?", "Коли дивлюсь глибоко в любі очі" та ін.).

І Франко, і Леся Українка разом з обдарованими творцями меншого масштабу в українській поезії початку століття створили нову художню атмосферу: дали їй "нову енергійну дикцію", по-новочасному сформулювали єдність особистого і загального у творчому мисленні митця, відкрили обширну сферу новітніх ідейно-психологічних конфліктів, зокрема й у свідомості самого суб'єкта поезії, її ліричного героя. Досвід обох корифеїв українського поетичного слова значною мірою живитиме (хай і небезконфліктно, в ряді випадків — через полеміку й заперечення певних аспектів) шукання і звершення національної поезії в XX ст.

А ці шукання вже з самого початку нового віку виразно пожвавішали і в деяких течіях набрали в естетичному розумінні досить опозиційного щодо старшої генерації характеру.

Відома відозва М. Вороного до українських письменників[19], що викликала широкий резонанс і, зокрема, віршовану відповідь Франка, стала першим теоретичним виступом українського модернізму в галузі красного письменства. Цим широкосяжним терміном — "модернізм" — охоплюється в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. сукупність напрямів, течій, тенденцій (неоромантизм, імпресіонізм, символізм, ускладнено-психологічний реалізм чи натуралізм, трохи згодом — футуризм), що творилися під знаком прагнення до тематичного та естетичного оновлення письменства через зміну типів художнього мислення. Надання широкого (принаймні ширшого, ніж у ближчих попередників) простору для мистецької суб'єктивності, проголошення, — правда, далеко не всіма адептами модерну поділюване, — свободи від громадських спонукань у художній творчості, поглиблений інтерес до особистісної та вічної проблематики, пильна турбота про оригінальність і новизну авторської візії й дикції — все це становить назагал те кредо, що об'єднува-

[19] Літературно-науковий вістник. — 1901. — № 9.

ло прихильників нових поетичних течій. "На естетичний бік творів буде звернена найбільша увага", — писав у своєму "маніфесті" Вороний; цей порив до естетизму в його широкому, неспрощеному розумінні в своїй основі був спрямований проти позитивістського (передусім народницького) утилітаризму, і в цій якості мав добродійне значення для української літератури, хоч інколи обертався вузьким чи просто поверховим естетством. Намагання відійти від штампів сентиментально-риторичної, нерідко прибраної в фольклорні шати громадянської лірики, розбудувати нові моделі й структури художньої образності ставало дедалі характернішим для різних струменів молодої поезії, яка поступово заповнювала літературну авансцену. Певна річ, український поетичний модернізм був неоднорідним у своїх визначальних ідейних акцентах, художніх та емоційних тональностях (варто зіставити в цьому розумінні хоча б О. Олеся і П. Карманського, М. Філянського і Г. Чупринку), не був він, надто на перших етапах, достатньо сміливим та послідовним у своїй дійсній модерності, — недарма дехто з його прибічників 20-х рр. вважав його українським передсимволізмом (кладучи значущий наголос на префікс "перед" — передепоха, передстиль тощо).

Колоніальне становище України, зведене в систему гноблення царизмом української культури, позначилися тут, як і на всьому іншому, повною мірою, зумовивши, з одного боку, труднощі культурної комунікації — нечисленність прошарку урбанізованої, високоосвіченої української (точніше, україномовної) інтелігенції явно обмежувала коло "споживачів", готових сприйняти нову мистецьку мову, а з другого — саме етичне почуття національно розбудженої людини не дозволяло навіть "крайнім" представникам тогочасної модерни повністю позбутися своїх суспільницьких, патріотичних, а отже, й громадянських емоцій. "Мій друже, я Красу люблю... Як рідну Україну", — відоме визнання М. Вороного міг би повторити майже кожен з апостолів нових поетичних ідей, принаймні до часів кристалізації таких визначальних шкіл українського модернізму, як футуризм та символізм (кінець 10-х рр.), де специфічно, по-своєму видозмінювались і формулювання, й саме вирішення цієї кардинальної проблеми.

Микола Вороний.

Поет, актор, режисер, теоретик мистецтва ***Микола Вороний*** (1871—1940) був характерною постаттю раннього українського модернізму. Тематично досить строката, позбавлена достатньо масштабних лейтмотивів, його поезія об'єднується, однак, органічно властивим світовідчуванню автора естетизмом, тут Вороний — найприкметніший у всій добі. Культурно-художній інтер'єр, у якому мешкає його муза, часом трохи ніби знеможена, виразно змальований в одному з віршів поета, — це відносно найсвіжіша обстанова інтелігентських віталень тодішнього Києва, Харкова чи Катеринослава: "Голівка Греза, ескіз

Агатангел Кримський.

Родена, Меланхолічний ноктюрн Шопена, Фрагменти вірша Сюллі-Прюдома, Псалми Верлена. Яка утома!"[20] Це лише деякі з тих цінностей західного мистецтва і красного письменства, які поет прагнув "присвоїти", за його словами, українській культурі (він чимало перекладав, особливо з французьких поетів). Самі назви його ліричних циклів — "Лілеї й рубіни", "Amoroso" ("Любовне"), "За брамою Раю", "Разок намиста", "Ad astra" ("До зірок"), "Тріолети" — скидалися на виклик традиційним мотивам поважного народолюбного мінору. Але поряд із ними були й цикли "З хвиль боротьби" та "Балади й легенди", у другому з них — патріотична, літописним переказом навіяна поема "Євшан-зілля", що набула широкої популярності в тодішній Україні.

Поет не завжди глибокий і оригінальний у своїх ліричних роздумах, Микола Вороний мав незаперечні заслуги перед українською літературою, по-перше, як сміливий порушник спокою в питаннях загальної естетичної орієнтації рідного слова і, по-друге, як ювелір і збагачувач віршової форми (тут він був попереду найвидатніших), особливо в галузі ритмомелодики, строфіки, витонченої музичності вірша.

Не бувши, як М. Вороний, заспівувачами й піонерами літературного модернізму, все ж певного впливу нових, пов'язаних із його естетикою тенденцій зазнали й деякі інші поети старшого покоління, чий творчий шлях почався наприкінці минулого століття, — А. Кримський, М. Чернявський, Б. Лепкий та їхній ровесник М. Філянський, перша книга якого вийшла вже пізніше, 1907 р. Між традиційним реалізмом чи романтизмом і новочасними, модерними напрямами були не тільки полеміки та боротьба, було і взаємопроникнення, взаємодія, суперечливе часом співіснування, що й видно на прикладі творчості щойно названих поетів.

Видатний український вчений-сходознавець ***Агатангел Кримський*** (1871—1942) своєю лірикою, зібраною в трьох випусках книги "Пальмове гілля", ввів в українську поезію екзотичний для неї світ краєвидів і культур арабо-іранського Близького Сходу (поет деякий час жив у Лівані та Сирії). Правда — і це теж характеризувало своєрідність поезії Кримського, — оригінальні вірші автора подані тут у густій суміші з переспівами та перекладами з поетів арабських, перських, старогрецьких, ранньохристиянських (Єфрем Сирин), а також новоєвропейських, передусім Г. Гейне та Е. Ростана: молодша навіть від франківської, сказати б, генерація на повний голос заявляла про широту своїх інтелектуально-культурних обріїв. Прояви модернізму в поезії "Пальмового гілля" впрост не зачіпали ні сфери тематики, ні поетичної форми (навпаки, поет посвоєму сміливо передавав мотиви та образи арабських чи грецьких авторів у традиційних ритміко-строфічних фор-

[20] *Вороний М.* Твори. — Київ, 1989. — С. 28.

мах української коломийки, шумки чи колядкового вірша), говорити щодо цієї лірики швидше слід про "психологічний модернізм", про складну інтимну рефлексію людини самітницького, часом болісно-самозосередженого типу. В передмові 1901 р. автор навіть попереджав, що його вірші — "для людей трохи слабких, з надламаною життєвою снагою або нервами", що, можливо, з більшими підставами треба було б сказати про поетову прозову повість "Андрій Лаговський". Правда, й тут, скажімо, у вірші "Перед портретом" натрапляємо на такий жаский "загробний" фізіологізм, на який, здається, після Кримського ніхто не зважувався в українській поезії. Та визначальною для "екзотик" поета по праву слід визнати інтелектуальну спрагу вченого-філолога, цікавого й жадібного до культурнопсихологічного світу інших (і багатьох!) народів. Які рідкісні поетично-філософські перлини він міг присвоювати українській літературі, засвідчує, наприклад, вірш "Містичне" на тему з Д. Румі, в якому йдеться про "кругообіг" людського життя за уявленням східного поета XII ст.: "дрібка фосфору" — "батьківське насіння" — "ростина" в череві матері — "звірятко" у віці немовляти — людина ("людець") у зрілому віці — "янгол" по смерті — і, зрештою, частина Божества: "Бог — океан, я — одна із краплин. З Ним я зіллюся — та й стану Єдин" [21].

Поет і прозаїк ***Микола Чернявський*** (1868—1938, друга дата — за даними КДБ і, швидше за все, фальшива) — один із перших співців українського, донецького й херсонського степу в двох його різних поетичних відмінах: ліричній (прикладом може бути вірш "Степ і степ один без краю...", що в музичній інтерпретації Я. Степового став популярним романсом) і гіркотно-протестуючій, жорстко реалістичній ("Землю зрили, попсували, Де не ступиш, там шинок") — ідеться про добу первинної індустріалізації й капіталізації майбутнього "вугільного Донбасу", пейзажам та людям якого поет 1898 р. присвятив збірку "Донецькі сонети". В естетичному розумінні Чернявський називав себе еклектиком, і це справді в нього було, включаючи й щось неусвідомлено модерне, що він іменував пленеризмом. Загалом же він — поет досить поширеної традиційно-реалістичної школи, з нахилом до не дуже складних символів і алегорій, та й ще з особливо властивим йому відчуттям космічної безмежності буття й філософськими співами на честь Сонця (в чому, мабуть, і полягав його пленеризм). Щирий демократ і гуманіст, він був реалістом також у питаннях суспільно-ідеологічних орієнтацій, закликаючи не сотворити кумира "ні з тих, що ходять у порфирі, Ані з мужичої п'яти" ("Не сотвори собі кумирів..."). Переворот 1917 р. він зустрів співчутливо і разом із тим застережливо: "То символ волі. Не скаляйте його насильством. Не спляміть Злобою темною", — писав він про її знамено ("Червоний прапор") і, як ствердила історія, та й власна його доля, не помилився в цих застереженнях.

Такою ж характерною постаттю для поетів проміжного між Франком і модерністами покоління був ***Богдан Лепкий*** (1872—1941), поет, прозаїк та історик літератури; хоч він і належав до модерністської "Молодої музи", але "молодомузівці" в творчому розумінні помітно дистанціювались від Лепкого (див. хоча б спомини П. Карманського "Українська богема") саме як від митця проміжної формації. Він — поет переважно м'яких, інколи досить розпливчастих інтимних та пейзажно-настроєвих

[21] *Кримський А.* Пальмове гілля: Екзотичні поезії: У 2 ч. — Київ, 1923. — С. 138.

рефлексій, хоч зовсім не цурався й громадянських мотивів, витриманих у тонах щирого національного патріотизму і демократичного співчуття до простої людини. У роки Першої світової війни поезія Лепкого була з військом Українських січових стрільців, зродивши, між іншими, широко підхоплену в народі пісню про журавлів "Видиш, брате мій" (музика Л. Лепкого, поетового брата). Художню експресію і лаконізм, яких умів досягати Лепкий у своїх кращих поезіях, можна схарактеризувати на прикладі двох настроєвих, формально витончених ліричних віршів, у фіналі яких з'являється несподіваний умовний персонаж, що персоніфікує певне явище дійсності або психологічний стан. У першому з них, інтимному за темою, це давній ворог поетового духу: «"Хто йде?" — питаюся зі сна. "То я, то я. Твоя товаришка давня. Нудьга, нудьга"» ("Вечером у хаті"); у другому, соціальному, — такий само небажаний гість, лихий уже для цілого народу: "Лиш стежкою попід плотами Йде голод — сей щорічний гість. Держить в руках мужицьку кість І грізно зиркає очима" ("Подорожній").

З усіх названих тут поетів чи не найдалі у своєму модернізмі — не тільки власне літературному, а й внутрішньому, світоглядному — пішов малоактивний у громадсько-культурному житті ***Микола Філянський*** (1873—1938), геолог і архітектор за фахом, перша книга лірики якого вийшла в Москві тільки 1907 р. (друга — "Calendarium" — там само, 1911 р.). Своєю майже повною відстороненістю від соціальних і взагалі більш-менш реальних життєвих тем вона була настільки незвичною для української поезії, що викликала неслушний, однобічно негативний відгук навіть у такого естетично чуйного поціновувача, як М. Коцюбинський. Але в поетичному самотництві Філянського, в його аристократичному квієтизмі, у споглядально-сумних, почасти Екклезіастом навіяних мотивах таємничо-безвідрадного довкілля, в його одноманітних, але все ж своєрідних і свіжих для української поезії інтонаціях ("І рідний гай, і рідний лан, І за дібровою майдан, І хвилі нив, і сонний колос, І понад лугом пісні голос, І надо всім — таємний жаль — Степів німих німая даль...") чувся чистий голос поета, замисленого над таємницями буття і разом із тим сповнений непроминущої національної гіркоти, — бо онуки забули про справи дідів, і "марно лине поуз нас Минулих літ минулий час" ("Спить ряд могил, давно німих..."). Недарма пізніше неокласики вважали Філянського одним із метрів української поезії початку століття (див., наприклад, ряд, вибудуваний в одній зі статей М. Зерова: "Леся Українка, Олесь, Філянський, Тичина, Рильський").

Відчутні тематично-предметні зрушення в бік суб'єктивної інтимності або ж розмислово-субстанційної лірики, відхід від емоційного ригоризму і тематичної однолінійності, які ще виразно відчувалися, скажімо, в поезії Б. Грінченка або П. Грабовського, долання різних народницьких стереотипів — усе це риси, достатньо прикметні вже для творчості щойно розглянутих поетів, що дебютували на рубежі віків, — М. Вороного і Б. Лепкого, М. Філянського і М. Чернявського.

Рішучішими у сповідуванні й творчій реалізації принципів модернізму були поети з львівської групи *"Молода муза"*, що сформувалася перед 1906 р. — роком виходу заснованого нею журналу "Світ". Не наполягаючи на точній дефініції свого напряму ("Наша свіжа течійка, — писалося в першій книзі згаданого журналу, — ніщо інше, як відомий в інших народів напрямок декадентський, — символістичний, сецесійний, мо-

дерністичний, естетичний — і як там ще його називають"[22]), молоді бунтарі декларували платформу, подібну, зрештою, до всіх модерністичних маніфестів у літературах Західної Європи, Польщі та Росії. (Ближчий і безпосередніший зв'язок, контактний і типологічний, єднав "Молоду музу", зокрема, з краківською "Молодою Польшею", до якої входили такі письменники неоромантичного, символістського, імпресіоністичного напрямів, як К. Тетмайєр, С. Пшибишевський, Я. Каспрович, С. Виспянський.) Але поети, що об'єднались у групу "Молода муза", — Б. Лепкий, П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, С. Твердохліб, М. Кічура та ін. — уважно приглядалися не тільки до своїх польських сусідів, а й до нових течій у літературі всієї Західної Європи. Провідними настановами "молодомузівців" були служіння красі, заглиблення у внутрішній світ особистості, дезаангажованість громадянських обов'язків (вимоги якої в українських обставинах не дотримався, кінець кінцем, жоден із них), світоглядний вихід із "тісної матеріалістично-позитивістичної клітки" і, безумовно, пильна увага до завдань власне артистичних, передусім до художньої форми.

І. Франко, переконаний прихильник поезії, що заторкує всі струни людської душі, певна річ, не схвалював таких програмних тез "молодомузівців", як та ж "дезаангажованість" або відвертання від "злиднів і турботних дисонансів" дійсності. Однак старший поет умів бачити нове й перспективне в художній практиці окремих членів групи, так схарактеризувавши його, наприклад, у рецензії на книжку П. Карманського "Ой, люлі, смутку": "Автор... кожде явище, кожду життєву загадку підносить на той високий рівень, де щезають буденні дрібниці і відкриваються основні проблеми людського духу й людської етики, контрасти і конфлікти добра і зла, права й обов'язку"[23]. Власне, на рівень цих проблем і намагався виходити чи не весь поетичний модернізм початку віку — аж до заглядів у "потойбічне", до теософії й містики (українські модерністи, щоправда, "грішили" цим найменше).

Петро Карманський (1872—1956) був найталановитішим поетом "Молодої музи"; крім того, обставинами історії киданий у різні середовища, а отже, і особисті ситуації, він у своїх ліричних реакціях на дійсність досить повно самореалізувався як багатогранна поетична особистість. В українську поезію він приніс мотиви непереборної "світової скорботи", живленої почасти літературними імпульсами, що йшли від віршів і поем Дж. Монарді, від німецьких та польських романтиків, а головне — власним трагічним світовідчуттям, у якому з часом особливої ваги набуває тужлива дума про долю України. "Псальмові", за Франком, тони і "могутня струна меланхолії" уже згаданої збірки "Ой, люлі, смутку" і трохи пізнішої книги "Пливеш по морю тьми" — цих справді найсуб'єктивніших виявів зраненої, болісної, усамітненої в своїй розмові з Богом людської душі — поступово (і почасти) гармонізуються більш лагідним та врівноваженим сприйняттям природи (привертає увагу, зокрема, барвиста маринистика циклу "Над срібним плесом моря"), різнотонними інтимними мотивами. А пізніше, в роки Першої світової війни і визвольних змагань, Карманський стає натхненним політичним поетом, точніше, поетом політико-етичної теми, розгортаючи її не тільки в пафосних закличних мотивах (патріотична

[22] Світ. — 1906. — № 1. — С. 1.

[23] *Франко І.* Зібрання творів. — Т. 37. — С. 138.

Петро Карманський.

стрілецька поезія), а й у площині громадянської сатири, спрямованої проти лідерів-самозванців, псевдопатріотів і пристосуванців-доробкевичів (книги "Al fresco", "За честь і волю"). Перебуваючи пізніше в Бразилії, подарував українській поезії колоритні, чи не перші в ній ліричні малюнки з життя земляків-емігрантів на тлі екзотичної місцевої природи ("Стоїть церковця наша рідна У кипарисовім вінку", — писалося в одному з віршів). Вимушеним і, зрештою, глибоко драматичним був дебют Карманського як радянського поета, хоч "для себе", не розраховуючи на друк у 40-ві рр., він зумів створити цикл психологічно містких віршів на інтимні теми. Безсумнівний поет модерни, що "доростав" у ній подекуди до містики, до справді символістичної образності, він воднораз, хай у певні часи, не залишав берегів досить чіткого, франківського, поетичного реалізму.

Інший провідний поет "Молодої музи" ***Василь Пачовський*** (1878—1942) дебютував 1901 р. збіркою лірики "Розсипані перли". "Я молодий, веселий птах", — писав він у вірші "Жайворонок", і справді був "по-жайворонковому" дзвінким, грайливо-щебетливим і здебільшого досить-таки легкодумним у своїй головній тодішній сфері — ліриці кохання. Новим тут був, між іншим, локальний колорит, тобто львівське міське тло — танечні зали й статечні вітальні, кав'ярні й бали: "Банда грає ідеально, всі танцюють капітально" тощо. Автор свідомий своєї "неідейності" і покладається, головним чином, на ліричну сугестію свого вірша: «То є штука, я не пхаю Тут ідей — Построєм маю "Нагу душу" розбудить!» Наступна збірка "Ладі й Марені терновий огонь мій" теж була присвячена головно темам кохання, але побудована вже як лірична драма з досить одвертою еротикою і символістично-антиномічною образністю (янголи і демони, розкіш любовних утіх і похмурість похорону тощо).

Але Пачовський, особливо в пізні часи, — поет виразно ангажований, співець національної ідеї. Ідеться не тільки про ліричні вірші й цілі цикли на зразок "До схід сонця", вибудувані за витонченою архітектонічною схемою, а й про більші, часом вигадливі й ефектні, але не позбавлені еклектизму твори — драми "Сон української ночі", "Сфінкс Європи", велику тритомну поему "Марко Проклятий", герой якої виступає символом "душі української маси" — плебсу, історичну драму-містерію з привидами "Мазепа" тощо — витвори досить своєрідного символістичного національного романтизму...

Помітно визначилися серед "молодомузців" і такі постаті, як щиро довірчий, схильний переважно до елегійних інтимних мотивів, а разом із тим автор пронизливих віршів про лихоліття світової війни ***Степан Чарнецький*** (1881—1944) з його досконало відграненими сонетами та іншими класичними формами, ***Сидір Твердохліб*** (1886—1922), який, не-

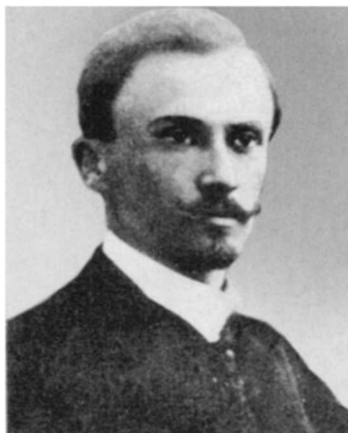
зважаючи на явний надмір прикрашальної "перлової" тропіки — брильянти, адаманти, сріблясті каскади, жар-аметисти, рубіни й топази (правда, не менше грішив цим і Пачовський), міг усе ж здобуватись на такі емоційно сильні вірші, як, наприклад, "Жовнярські похорони" або "Щедрівка" (збірка "В свічаді плеса", 1908); прихильник реальної, часто сатиричної антимілітаристської поезії ***Мілетій Кічура*** (1881—1938), чия спадщина, слід гадати, ще не поцінована належно істориками літератури.

Поети "Молодої музи", різні за рівнем таланту і не вповні сформовані як мистецька школа, все ж внесли вагому частку в оновлення мотивів і форм української поезії. В їхньому активі — далеко не безуспішні спроби розкриття складного внутрішнього світу сучасного ліричного героя, висунення та застосування нових поетичних конвенцій, пов'язаних з естетикою символізму та імпресіонізму. Органом модерністських течій у Східній Україні був київський журнал *"Українська хата"* (1909—1914). Про "хатянську" поезію говорити майже не доводиться — поети, висунуті цим часописом, за винятком хіба що Г. Чупринки, були здебільшого ще надто молодими (М. Рильський, Я. Мамонтов, П. Савченко, П. Богацький та ін.). Але соціокультурні та естетичні ідеї журналу, гостро і темпераментно декларовані у численних статтях його редактора М. Сріблянського (у поезії виступав із творами досить традиційної манери під власним прізвищем — М. Шаповал), а також провідних критиків М. Євшана (справжнє прізвище — Федюшка) і А. Товкачевського мали значний резонанс, зокрема серед літературної молоді. "Українська хата" виступала за рішучий розрив з народницькою та пасивно-українофільською традицією, радикальне ідейно-естетичне "переозброєння" національного письменства під стягом західноєвропейського модернізму. Імпресіонізм як стиль творчості та індивідуалізм як світогляд — такою в найстислішому викладі була програма М. Сріблянського для української літератури, модульована також певними ідеями, запозиченими у Ф. Ніцше. Радикальними тонами відзначались також деякі виступи журналу з національного питання.

Тут немає місця для розповіді про боротьбу між літературними течіями, зокрема жваву полеміку, яка набула особливої інтенсивності й широти в останні передвоєнні роки. Але є всі підстави наголосити, що все це було органічно пов'язано з процесами українського національно-культурного відродження, яке почалося у 90-х рр. і в контексті якого виникнення модерністських течій було закономірним виявом плідного (хай і неминуче суперечливого) літературного розвитку — всупереч звичним поглядам, що довгий час панували в радянському літературознавстві. Завдання створення повної, всебічно розвиненої літератури пригнобленої нації полягало, як слушно твердить проф. Д. Чижевський, "між іншим в тому, щоб утворити повну систему літературних форм", потрібних для сформування такої цілісної художньої системи, яка могла б задовольнити потреби "самого культурно-провідного шару" [24]. Це не ставить, звичайно, літературні твори модерного чи авангардного характеру над явищами іншої світоглядної природи — в мистецтві все вирішується реальними вартостями конкретного художнього феномену.

Українська поезія початку століття вже мала для себе ширшу, ніж досі, чи-

[24] *Чижевський Д.* Історія української літератури. — Нью-Йорк, 1956. — С. 323.



Мілетій Кічура.

тацьку аудиторію, що складалася передусім із демократичної, почасти "цензової" інтелігенції (включаючи тоненький прошарок українофілів із середовища заможних верхів) та груп національно розбудженої молоді — студентської, гімназичної, семінарської тощо. Маючи різні політичні орієнтації (від помірковано ліберальних до соціалістичних), а в культурній сфері бувши більше чи менше обізнаним із новітніми течіями в російській, польській та західних літературах, цей передовий на ті часи читач бажав бачити українське письменство сучасним за змістом та формою і водночас близьким до національних традицій та джерел, отже, художнє слово рідною мовою було для нього більш, ніж літературою, — неопалимою купиною, головним носієм і знаряддям гнаної й переслідуваної в імперії української ідеї. В цьому, крім несприятливих історичних обставин, полягає одна з причин того, що український поетичний модернізм початку століття був та залишився ніби напівдорозі до своїх викінчених зразків у ряді інших літератур, не сформувався як сама в собі довершена художня система, хоч і мав чимало обдарованих творців-поетів. На поезію, крім того, особливо охоче накладались поверхові уявлення про національну ментальність і, отже, стилі, які чомусь мусили бути передусім співучими й сентиментальними. («Мові, що зробилась матеріалом для мистецтва нових поетів, явно не вистачало енергії та сили... а до того ще такі вабливі слова, як "тремтіння", "кохання", "мрія"» [25], — не без іронії писав 1923 р. О. Білецький у статті "Двадцять років нової української лірики".)

Найталановитішим і найпопулярнішим серед них (і водночас чи не найменш позначеним у своїй ліричній поезії впливами модерних поетик) був ***Олександр Олесь*** (псевдонім О. Кандиби, 1878—1944) — поет дзвінкоголосий і різнотонний, співець духовних злетів та підупадів молодої української інтелігенції передреволюційної доби. "Першорядний лірик у найновішій українській поезії", який "своєю музою гніву та зневір'я дав розкішний кінцевий акорд до всього (передреволюційного) українського письменства", — характеризував його С. Єфремов [26].

Найперша принада, що нею володів Олесь як майстер слова, — "велика сила почуття та уяви" (М. Рильський). Він був чи не єдиним серед нових, наймолодших тоді поетів, хто в своїй творчості надзвичайно органічно й безпосередньо поєднав несполучні або досить штучно сполучувані в декого з модерністів полюси закличної громадянської поезії і тихої інтимної лірики.

Як поет соціальних переживань, Олесь дав українському суспільству, що пробуджувалось до визвольних змагань, незабутні зразки поезії настроєвої, романтично-рвійної, яка владно торкала струни душі не тільки свідомого українства початку століття, а й мо-

---

[25] *Білецький О.* Літературно-критичні статті. — Київ, 1990. — С. 40.

[26] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — 3-тє вид. — Київ, 1917. — С. 435.

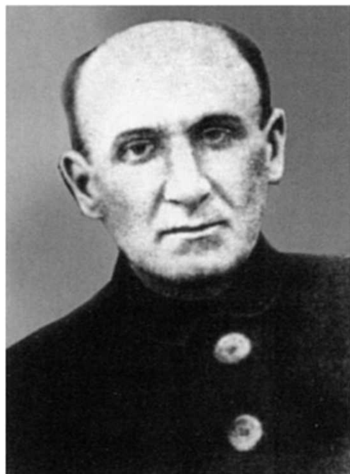
лодших поколінь радянського часу, доки в 30-ті рр. твори поета не були остаточно заборонені тоталітарним режимом. Навіяні Революцією 1905 р. вірші про народ, що стає до боротьби за волю ("Міцно і солодко, кров'ю упившись", "Вони — обірвані, розбуті", "Три менти", "Ми не кинемо зброї своєї"), трагічні переживання в часи реакції, прокляття на голови катів і відступників, мотиви розчарування в стійкості й потужності очисних сил у самому народі ("Над трупами", "Тіні", "Щоденно ворони летять", "Хто ви з нагаями?", "І ви покинули", "Колись здавався ти мені орлом підбитим"), чудовий дифірамб українській мові, предметові його довічної духовної закоханості, — "О слово рідне! Орле скутий", — усе це, незважаючи на традиційність певних риторичних прийомів, підносилось до такої сили емоційного впливу, якої не знала ні громадянська поезія народницького штибу, ні досить раціоналістичні "суспільницькі" вірші ряду поетів модерни.

О. Олесь захоплено вітав повалення російського самодержавства (відомий вірш "Червоні прапори, куди не кинеш оком"), вітав боротьбу за українську державність. З початку 1919 р. він — в еміграції, де його, навіть коли він піддавався настроям самоти, втоми, зневіри в чільних діячах, все ж ніколи не залишала мрія про вільну, незалежну Україну.

Один з останніх поетів-романтиків класичного типу (так легко уявити, як звучать його вірші, згадані тут, десь на західноєвропейських барикадах 1848 р.!), але тепер уже "романтик з деякими рисами імпресіонізму" (О. Білецький), він був щедрий, довірчий, багатострунний і в своїй особистій ліриці. "З журбою радість обнялась" — назва його першої збірки, це й загальна формула м'якого, ледь замисленого емоційного синкретизму, властивого його інтимним зізнанням.

Олександр Олесь.

Не бувши в стильовому розумінні поетом-модерністом (певну данину символізмові в дусі Метерлінка він віддав хіба що в своїй поетичній драматургії, передусім в етюді "По дорозі в казку"), Олесь зумів по-своєму багато що освіжити і вияскравити у виражальних засобах української лірики. Улюблені ним категорії й прийоми поетики — це прозора, близька до алегоричності символіка, яку можна бачити, наприклад, у хрестоматійних "Айстрах" ("Опівночі айстри в саду розцвіли") і яка принципово відрізняється від далеких і незглибимих у своїй значущості "відповідностей" в ортодоксальних французьких та російських символістів; це рясно вживані повтори, паралелізми, а особливо контрасти — то настроєво узгоджені (журба і радість в уже згаданій назві книги), то гостро драматичні ("Співочий грім батьків моїх. Дітьми безпам'ятно забутий"); це, нарешті, неповторна Олесева ритмомелодика, інтонаційна пластика, його композиційна винахідливість — аж до вірша, що являє собою, по суті, найлаконічніший кіномонтаж ("Три менти") чи витончено ажурових повторів і пере-



Григорій Чупринка.

Сильвестр Яричевський.

кликів у пізній празькій елегії "Серед поля попід небом жито жала".

Пізніша генерація українських поетів і критиків, головно з групи неокласиків, учинила вимогливий критичний перегляд художньої системи Олеся, виявивши в ній чимало того, що на середину 20-х рр. виглядало вже естетично застарілим, але залишила, зрозуміло, незапитаним загальне значення його талановитої й щирої поезії, поезії "з Божої ласки", для свого і наступних часів.

Значно менш повним і тривалим був літературний успіх ***Григорія Чупринки*** (1879—1921), який "влетів", за словом критика, в українську поезію на крилах життєствердного активізму в настроях і форсованого звукопису, правда, більше зовнішнього, у формі своїх віршів. Його перші збірки "Вогнецвіт", "Метеор", "Ураган" (всі — 1910 р.) засвідчили, що від модернізму Чупринка сприйняв передусім уже згадану турботу про музичну, точніше, звуконаслідувальну сугестію віршованої мови (див., наприклад, такі вірші, як "Льодолом", "Останній звук", "Ноктюрн" та ін.) і доволі спрощену, зате ефектну, мало не на самого Ніцше орієнтовану ідею гордого індивідуалізму (поема "Лицар Сам"). Наступні збірки поета вже не внесли чогось цікавого й нового в його творчість.

Говорячи про молодше покоління поетів, що брало участь у творчому процесі 1900—1910-х рр., ідучи в руслі то традиційно-народницьких, то модерністичних течій, а найчастіше по-різному поєднуючи їхні принципи й настанови, слід назвати ще кілька імен. Це ***Христя Алчевська*** (1882—1932) з лірикою кохання, перебіжно-мінливих настроїв душі-"лілеї", душі-"мімози", сполучена з нерідко трафаретними суспільницькими закликами до боротьби; ***Сильвестр Яричевський*** (1871—1918) — поет-буковинець, який, живши певний час у Відні, ввів в українську поезію, поза всім іншим, урбаністичну тему (цикл "Дунайські мелодії" і, зокрема, вірш із яскравим центральним символом "Демон столиці"); ***Василь Щурат*** (1871—1948) — учений-філолог і поет, залюблений в історію і природу рідної Галичини; поет, перекладач, літературознавець ***Іван Стешенко*** (1873—1918) — автор ліричних збірок "Хуторні сонети" і "Степові мотиви"; поет-робітник ***Антон Шабленко*** (1872—

1930) — співець із невеликим, але все ж примітним голосом, який чи не перший повів українську поезію в такі місця, як нічліжка або госпіталь для бідних, як заводська брама вранці... Продовжували працю на творчому полі поети старшого віку — Борис Грінченко (1863—1910), Володимир Самійленко (1864—1925), Дніпрова Чайка (псевдонім Людмили Василевської, 1861—1927) і, зокрема, досі недооцінений як поет інтелектуального складу, лірик з нахилом до гейневської іронії ***Осип Маковей*** (1867—1925).

Поезія початку XX ст. стала важливим етапом у розвитку українського поетичного слова. І прямі, гостро драматичні, і менш помітні, "підземні" суспільні зміни та зрушення (найбільшими з них були Революція 1905—1907 pp., світова війна й потужне наростання українського національно-визвольного руху) — все це не тільки знайшло в ній широке образне відлуння, а й справляло вплив на внутрішні, структурні процеси її розвитку. Потреби оновлення і збагачення змісту й форми, проблематики та образної системи дедалі глибше усвідомлювались як неодмінна частина загальнокультурного і ширше — загальнонаціонального завдання: саме завдяки цьому українське поетичне слово мало бути почуте в світі.

Перші два десятиріччя XX ст. відчутно розширили і урізноманітнили стильову палітру української поезії. Поряд із народженням нових, модерністичних течій і напрямів (імпресіонізм, символізм, футуризм, експресіонізм) набувають нових рис та якостей традиційні реалістичні чи романтичні манери, у зв'язку з чим стосовно творчості тих чи тих поетів можна — не без певної умовності — говорити про неореалізм (Чернявський, Маковей), неоромантизм (Вороний, Олесь) чи навіть — стосовно певних явищ, наприклад поезії неоромантиків Лесі Українки або Самійленка, — про елементи неокласицизму. Ясна річ, процес проходив і через певні крайнощі (декларування, правда, часто не підтверджене творчою практикою, мало не дистильованого "чистого мистецтва" — в одних, свідомі настанови на утилітаризм — в інших, але вони, зрештою, не приносили надто помітних художніх наслідків: те, що було живим і перспективним у тогочасній поезії, могло справді взяти за девіз відомі слова М. Вороного: "Йти за віком І бути цілим чоловіком" [27].

Борис Грінченко.

Незаперечні художні досягнення, здобуті молодими наступниками Франка та Лесі Українки, бачаться переважно в площині інтенсифікації, вдосконалення поетичної форми, урізноманітнення жанрово-стилістичних структур: конденсованість образного вислову, збагачення поетичного словника, розширення інтонаційного та ритмомелодичного репертуару і понад усім — долання того "ліберального" і "фольклоризованого" фразеологічного шаблону, який Іван

[27] *Вороний М.* Зазн. праця. — С. 164.

Франко в одному з листів назвав найгіршим ворогом української лірики [28].

І все ж за інтенсивністю ідейно-художнього новаторства, за самим калібром естетичних досягнень поезія початку століття поки що вочевидь програвала не тільки своїм великим старшим сучасникам, а й прозі, де стрімко височіли постаті таких митців, як М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник. Їй треба було в цьому розумінні наздоганяти... саму себе.

Це завдання випало вирішувати українським поетам наступних поколінь, що жили й працювали вже в нових історичних умовах. Хронологічно першим етапом в загальнокультурній історії нової доби став період від 1917 до 1929—1930 рр. — часи двох переворотів, лютневого й жовтневого, часи визвольних змагань українського народу, що ознаменувалися створенням і короткочасним існуванням незалежної Української держави, часи багатосторонньої громадянської війни ("Троєкутний бій" — назвав новелу про один з її епізодів Г. Косинка, але "кутів" бувало й більше), нарешті перші роки історії Радянської України, яка під владою більшовиків стала частиною квазіфедеративного СРСР...

1.1.3. Проза

Орієнтація на прогресивну європейську культуру, яка набула в 20-ті рр. значного поширення, сприяла самоусвідомленню української літератури в контексті європейської та світової культурної традиції. Ця установка (поряд з іншими) дієво протистояла, хуторянській стихії "хатянства" і "Просвіти", зокрема й у царині художньої прози. "Європейство" і "просвітянство" трактувалися багатьма тогочасними дослідниками як дві головні сили літературного розвитку.

«Українська художня проза на початку XX століття, — писав А. Шамрай 1926 р., — становить дві літературні школи, нерівноцінні своїми художніми досягненнями і неоднакові щодо своїх тенденцій. На літературному Олімпі ведуть такі одиниці, як М. Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Винниченко, Стефаник, Яцків і ще невеличкий гурток "європейців". Різні своїми талантами, вони однаково запроваджують в українське письменство нові теми, нові методи оформлення словесного матеріалу, позичаючи з багатої скарбниці чужих літератур. Коцюбинський та Кобилянська прищеплюють на українському грунті європейську новелу з її стислістю, елегантним символізмом, з вишуканою та виплеканою мовою. Винниченко вносить в свої твори елементи модерної філософії та психологізму, що доти не мали охоти заглядати на наші хутори... Їхнє спільне завдання було боротися із задушливою традицією побутового етнографізму, що протягом довгенького животіння погрожувала обернути письменство з живої, діяльної сили на задубілий, мертвий трафарет» [29].

Проте кількісно найчисленнішою була школа письменників народницьких уподобань, що воліли залишити неторканою традицію XIX ст., яка дедалі глибше усвідомлювалася як анахронізм. «Поруч цих новаторів, — веде далі А. Шамрай, — розвивається й інша течія, представлена численнішою групою авторів, що продовжує старі традиції побутово-етнографічної школи, тільки злегка одбиваючи на своїх творах нові модерні течії. Такі письменники, як М. Левицький, Григоренко, А. Тесленко, Яновська, і навіть Чернявський та Черкасенко (що, розробляючи нібито незвиклі теми, стилістично лишалися на

[28] *Франко І.* Лист до О.К. Коваленка // *Франко І.* Зібр. тв. — Т. 50. — С. 294.

[29] *Шамрай А.* Творчість С. Васильченка // Червоний шлях. — 1926. — № 4. — С. 178—179.

рівні старих досягнень), розробляють стару спадщину. Візьмімо хоча б твори А. Тесленка. Єдине, чим признається він до нової школи, це нахил до коротких, стислих новел, замість "епопей" та "хронік" Мирного, Нечуя й інших, — все ж інше: народна, до елементарної простоти доведена мова, іноді навіть говірка, звичайний прийом оповідання цією говіркою від першої особи, що вертає нас до блаженних традицій М. Вовчка, спеціально-народницьке трактування своїх тем, що обернулося в літературі XIX століття в трафарет, і, нарешті, дуже обмежене коло фабульних ситуацій — все це є характерні прикмети старої школи» [30].

Основними ознаками "побутовщиків", як здебільшого називали в ті часи адептів народництва в літературі, були гола фабульність і, за дошкульним визначенням Шамрая, "панування сільськогосподарського та інших інвентарів над художністю".

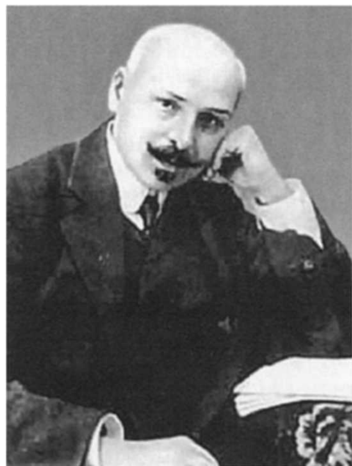
Певна річ, не все у творчому доробку українських неореалістів заслуговувало на такі гострі критичні оцінки, проте основною тенденцією еволюції прози з початком XX ст. дедалі послідовніше усвідомлюється подолання побутописання, освоєння новітніх художніх стратегій. Чимало відомих прозаїків, дебютуючи в реалістичній манері, згодом еволюціонували до різноманітних течій модернізму, являючи цим не лише заперечення і "збування", а й органічне продовження національної традиції.

Розпочавши писати у старій, народницько-тенденційній манері ("Андрій Соловійко, або Вченіє — світ, а невченіє — тьма", "На віру", "П'ятизлотник"), ***Михайло Коцюбинський*** (1864—1913) у ранній своїй творчості використав чи не всі її сюжети і стилістичні прийоми. "Найбільша драма мого життя — се неможливість присвятити себе цілком літературі..." — зізнавався письменник, і до нього могли б приєднатися багато українських авторів.

У плані відходу від старої описової манери значну роль у творчості Коцюбинського відіграла своєрідна екзотика інонаціональної тематики (оповідання з життя молдаван, кримських татар). Звернення до нової тематики, живописної і небуденної, а також ознайомлення з творами новішої європейської літератури (Гі де Мопассан, А. Гарборг, К. Гамсун, О. Гансон) сприяли активізації романтичного світобачення і певному "очудненню" української проблематики, що сприяло посиленню метафоричності оповіді, ролі підтексту й словесної стилізації у творах письменника.

Відтак його приваблює розвінчування ілюзії, що нею стає спочатку народницька любов до народу, згодом — екзальтована самопожертва Богу ("Лялечка"), загалом же — тема несправдженого людського життя. У героїчне й барвисте живописання перетворюється зображення контрасту мертвого каміння і живого моря, що стає лейтмотивом пробудження любові Фальми та Алі в акварелі "На камені". Складовими частинами нової художньої манери Коцюбинського стають символи, розлогі й настроєві описи природи, психологізм відтворення миттєвих порухів душі, імпресіоністична манера зображення. Пошуки словесного ряду, більш умовного та естетично виразного, призводять до значної суб'єктивізації характеру героя, точніше, перетворення його на пучок психологічних спостережень і емоційних переживань. Надалі навколишнє середовище, природа подаються фрагментарно, світ стає дискретним і кінечним, закріпленим та зафіксованим у рефлексіях ліричного суб'єкта. Саме така ма-

[30] Там само.



Михайло Коцюбинський.

нера дозволила Франкові дати своє визначення нової школи письменників початку XX ст., для яких головний об'єкт зображення — "людська душа".

Власне, екзистенціальна самотність, як зауважував у своїх спогадах М. Чернявський, була прикметою характеру самого письменника. Так само, зрештою, як і особливе естетичне переживання природи, відчуття багатобарвності й повноти життя, що складало контраст із його завмиранням, будь-яким (навіть словесним) закріпленням.

Звертаючи велику увагу на психологічні проблеми, Коцюбинський аналізує явища свідомості та підсвідомості, художньо досліджує пам'ять, згадки, візії, естетичні ілюзії, що проявляють незадоволене бажання в щоденній красі і гармонії ("Сон"). Він аналізує також роздвоєння людини на учасника, суб'єкта дії та свідка, як, наприклад, у новелістичному образку мопассанівського типу "Поєдинок". У новелі "Цвіт яблуні", яка викликала свого часу (поруч із драмою Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь") чимало суджень і закидів у надмірній естетизації такої події, як сприйняття художником смерті власної дитини, Коцюбинський насправді використовує особливе бачення батьком-артистом смерті малої доньки задля загострення відчуття плину часу, життя на межі зі смертю. Тим самим він поетапно, в русі, у процесі фіксує екзистенціальні грані людського буття у відношенні до вічності, до минущого часу, до природного інстинкту життя й культурного інстинкту творчості. Так, несвідомо батько запам'ятовує окремі риси смерті, як матеріал для майбутнього полотна, хоча підсвідомий потяг (цікавість живого до смерті) у новелі насправді значно раціоналізовано.

Значний пласт буття виявлений у творчості Коцюбинського через особливу природу слова, творчості в цілому. Освоїти, пізнати життя — значить адекватно назвати його, закріпити словом, ніби відвоювавши у небуття і тим самим продовживши власне буття. Така непроста екзистенціальна діалектика простежується Коцюбинським у новелі "Невідомий". Головний персонаж, без імені, невідомий, відмежований від інших і від себе самого власним рішенням убити "ворога народу". Через переживання і, головне, запам'ятовування всього, що ставило його на межі життя й смерті, він зближається із людським життям, стає не персоніфікованим "гнівом народним", а просто сином матері. Цілюща сила пам'яті персонажа (особливо перед смертю у в'язниці) нанизує, "немов намисто", разки думок, навіть не записуючи, не оформляючи їх у слова, і пов'язує його із життям. Навпаки, у світі міщанському закономірними є розриви зовнішнього, видимого, за якими відкриваються глибокі соціальні, родинні, психологічні антагонізми ("Коні не винні", "Подарунок на іменини", "В дорозі").

Євангельська притча про воскресіння Лазаря оригінально трансформується у новелі Коцюбинського "Persona grata".

Кат, убиваючи беззахисних людей, одержимих духом, переймає на себе матеріальні сліди, частки вселюдської духовної сутності. Відтак ці сліди — "се те живе, що лишалось по мертвому". Такі подарунки життя інших людей стають його пам'яттю і зрештою змінюють самого Лазара. Отже, не диво, а сама приналежність Лазара до людей пробуджує у напівбожевільному персонажі звичайну, слабку й маленьку людину.

Ідеальна гуманістична сутність, щось на зразок платонівського ейдосу, у творчості Коцюбинського надає особливого неоромантичного підтексту картинам природи, людським стосункам, психологічним колізіям.

Окремий ряд творів становлять ті новели, в яких спостерігається зародження експресіоністичної стильової манери. Так, поволі з імпресіоністського потоку переживань і вражень виділяються окремі, майже гротескові деталі, дія переноситься в атмосферу німого, обеззвученого простору, де панує душа, її надмірне потрясіння. У новелах "Сміх", "Він іде!" головними стають психологічні настрої, стани — сміх, тривога, страх. Вони передаються символічно, через напруження переживань, "згущення" тексту, як, приміром, образ наймички Варвари для ліберального інтелігента, адвоката і борця за народні інтереси пана Чубинського. У моторошній ситуації тривоги, підсиленій внутрішніми голосами персонажів, у закритому від погромів будинку постать Варвари з важкими спрацьованими руками концентрує найглибше потрясіння підсліпуватого (в буквальному і в переносному значенні) Чубинського. Більше того, вона проявляє інший бік звичного, буденного життя — інстинктивну ненависть раба до свого господаря. Відтак відбувається ламання всіх звичних ліній життя героїв, у новелу входить непізнавана і несвідома сила, яка здатна перетворити реальність у лубок, викликати найглибше потрясіння, відкрити і очі, і вікна.

Новела "Він іде!" з образами "стоокої тривоги", символікою крові, дзвонами і розіп'ятим Ісусом, що ним закликають до погромів, з апокаліптичними примарами сліпої Естерки розгортається в силовому полі експресіонізму. Твір виступає майже ілюстрацією картини Е. Мунка "Крик". У ній кілька разів нагнітаючись ідеться про крик: надлюдська й безголоса напруга крику перед лицем небуття виявляє себе в крикові Естерки, що, як їй здавалося, викидав "з себе весь біль, все горе і всю зненависть", насправді ж лишався беззвучним і завмирав у горлі.

Окрасою прозової творчості Коцюбинського стала новела "Intermezzo". Драматизація ліричної дії, ландшафти душі (ниви, собаки, сонце, жайворонки, нарешті, знедолений селянин серед нив), космічно-естетичний пантеїзм, коли сама художня творчість уподібнюється законам космічного світотворення, сплітаються в єдиному безперервному й повноголосому універсумі, де панує "естетика душі". Напружений і розгорнений символіко-асоціативний, а подекуди й алегоричний ряд образів вбирає в себе внутрішній монолог утомленого від життя з людьми ліричного героя. Загострення екзистенціального світопереживання супроводжується магічним замиканням власного "Я" як центру всесвіту, як сонця між небом і землею. Зрештою, перевертання цього світу відбувається після зустрічі з селянином; інше сонце, розпечена небесна баня — ця майже езотерична символіка засвідчує руйнування індивідуалістсько-магічного світосприйняття героя-естета.

Перу Коцюбинського належать також більші за розміром твори — повісті "Fata morgana" та "Тіні забутих пред-

ків". Написана на матеріалі реальних подій Революції 1905—1907 рр., з підзаголовком "Із сільських настроїв", повість "Fata morgana" переростає із соціальної хроніки чи нарису в міф. Саме міфологізація ситуації відчуження селян від землі і глибинного, майже сакрального ставлення до неї надає творові особливого звучання. Коцюбинський показує один із основних наслідків пролетаризації — відчуження людей не лише від землі, а й один від одного. У сірій безвісті знедоленого життя людей зігріває мрія про землю, озивається прадавній інстинкт, що зв'язує селянина із землею. Цю материнську майже спорідненість уособлює Маланка, а природність і своєрідну красу дітей землі символізує постать її доньки Гафійки. Натомість розрив із землею уподібнений до злої, майже диявольської спокуси Хоми Гудзя, вічного наймита. Мов злий дух, нищить він усе, прив'язане до землі, як диявол, торгується за чисту душу Гафійки. Ще один полюс цього конфлікту — Андрій Волик. У тій мірі, наскільки Маланка прив'язана до землі, Андрій не любить її і рветься піти від неї. Майже ритуальною виглядає жертва Андрія проклятій ним землі, коли він закопує відрізані на ґуральні пальці.

Відгомін прадавніх землеробських вірувань відлунює в цих майже архетипних настроях і переживаннях українського селянства. Окрім Андрія і Маланки, ці міфологеми землеробської культури виявляються в бунтарському анархізмі Хоми Гудзя, який хотів би знищити всю землю, в інстинктивній майже закоріненості в неї Прокопа Кандзюби. Зрештою, навіть піддавшись владі землі, якою вона, мов богиня, вічно манить людей, бажаючи привласнити її, селяни лишаються її жертвами. Після самосуду, як непізнаний і жорстокий Молох, лежала земля, впившись людською кров'ю, підкреслює письменник, "під вічними зорями, так само таємнича й приваблива".

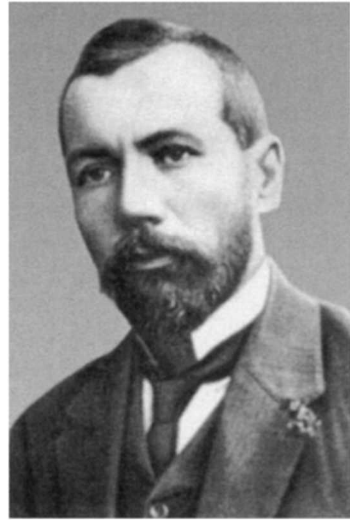
Таким чином, Коцюбинський створив іще один варіант повісті (критика називає часто "Fata morgana" романом) на тему землі — одну з традиційних тем для української літератури. Вже існувала на цей час "Земля" Кобилянської і новелістика Стефаника, приблизно тоді ж була написана повість Винниченка "Голота". У найзагальнішому плані йшлося про культурно-національні витоки українського народу в період, який Стефаник назвав "періодом пологів", часом розпаду чи принаймні занепаду віковічної культури, створеної історією "мужиків". Кобилянська підкреслювала в епілозі "Землі", що нова культурна перспектива накреслюється через розрив із землею і вихід поза її замкнуту циклічну структуру світу, де ще в самому початку убивством Каїна закладена необхідність жертвоприношення. Коцюбинський, зі свого боку, не схиляючись, як Кобилянська, до містичного трактування цієї теми, водночас занурював її в колективні інстинкти, подивившись на долю українського селянства крізь призму передвічних інстинктів і уявлень та революційних потрясінь.

Уже на іншому матеріалі — з життя гуцулів — Коцюбинський у повісті "Тіні забутих предків" звертається до теми інстинктивного, природного життя, як воно виявляється в долі окремої особистості й побуті цілого народу. Етнографічні студії знадобилися письменникові, аби якомога достовірніше відтворити говірку, звичаї, уявлення гуцулів. Водночас власна творча ідея поволі визначалась у записках письменника як ідея передвічної родової людської єдності, що виявляється у нерефлексивному, безпосередньому і майже міфологічному житті серед природи, духів, поруч зі смертю й автохтонною творчістю. Тво-

рення світу, космогонічні структури мислення, мов концентричні кола, охоплюють усе людське життя: від гри на сопілці до народження бринзи, від ворожіння й закликання дощової хмари до похоронів. Водночас письменник звертає увагу на окремий, індивідуалізований характер у цьому природному й по-своєму буденному світі. Такий герой ніби переходить незайману межу життя і смерті, духу та природи, проривається поза рамки буденності й відтак пізнає життя духів. Осягнення таємниці буття і небуття — питання, яке цікавило письменника протягом усієї його творчості, знаходить оригінальне неоромантичне вирішення в повісті "Тіні забутих предків".

Якщо Коцюбинський у своїх творах значну увагу приділяв темам інтелігенції, творчості, розвінчуванню міщанства як особливого соціально-морального середовища, відтворював пошуки ідеалу й гармонії, то ***Василь Стефаник*** (1871—1936), навпаки, визнавав себе переважно письменником селянської теми. У полі його зору — драми із селянського життя, відтворені до того ж з виразним локальним колоритом (передусім мовним). Це життя покутського села.

Стефаник, за визначенням Лесі Українки, "не народник". Його не цікавить казкова, святково-романтична сторона народного життя, занурена у традиційний побут та етнографію. Його бачення світу принципово інше — буденне, але водночас сакралізоване, тією мірою, якою загалом селянське життя субстанціональне за своєю сутністю. Цю своєрідну субстанціонально-метафізичну основу селянської культури Стефаник сформулював таким чином: "Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За тото, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові й повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися". Така філософська настанова Стефаника визначила його особливу естетику і поетику.



Василь Стефаник.

Новели Стефаника не "невикінчені", натуралістичні оповідки, як сприйняла їх спочатку українська критика (О. Маковей), а принципово новаторські, з глибинною естетичною структурою. За окремими фактами щоденного життя знедолених, спролетаризованих селян (як жінка з дітьми б'є п'яного чоловіка; як батько топить свою доньку, бо нічим годувати; як помирає стара полишена вдома жінка; як оплакує свого дужого й молодого сина, що повісився у війську, батько; як корова вбиває стару жінку тощо) письменник вибудовує багатоплощинну художню структуру, яка виводить від конкретного, часткового випадку до загального, вселюдського змісту. При цьому Стефаник розгортає події, символізуючи, узагальнюючи їх із допомогою архетипових символів і образів колективного несвідомого, за Юнгом (поріг, вікна, дорога, вода). Метафізична іпостась субстанціонального людського життя виявляється у нього

також через монологічну форму. Особлива роль монологу як способу виявлення глибинної суті буття зближує Стефаника зі С. Пшибишевським, лідером "Молодої Польщі", із яким він товаришував ще у краківські часи.

Стефаник не лише використовує моделі, символи традиційного фольклорного походження, але й творить свої. У такий спосіб він передає глибоко вкорінену ритуальність селянського життя, в якому — нероздільний зв'язок із землею, предками, із родиною, а також існує тонка грань взаємопереходу від життя до смерті. Ритуал як основа родової людської культури виступає для письменника тією силою, що єднає людей, наділяючи їх голосом (монологом), — з його допомогою вони можуть звертатися до Бога, монолог поєднує божественне і тлінне в реальному житті. Таким чином, загальний міфологічний підтекст (а він стосується колообігу життя і смерті, єдності божественного й тваринного в людині) розгортається у творах Стефаника через ритуалізацію самого життя. При цьому його герої принципово дуалістичні. З одного боку, вони наділені божественною силою — голосом, який дає спроможність протистояти власному небуттю, а також звіриному началу в собі, з другого — постійно причетні до землі: вони мусять сплачувати їй борг, приносити жертву, що найчастіше є жертвуванням свого тіла (сакральний смисл такої жертви пов'язаний із розриванням, розчленуванням власного тіла: так, старий батько чи мати готові віддати за сина чи доньку "руки по лікті").

Відтяти б краще собі палець, ніж втратити сина, віддати доньку, жертвуючи воді, аніж бачити, як вона помирає з голоду, — вражаючі драматичні ситуації селянської трагедії, відтворюваної письменником. Таким є вираз мужичої туги і віри в якусь сакральну праоснову життя. Іноді селянин сам зливається, зростаючись, із землею, безмежною і терплячою, яка розквітає навесні й дурманіє від власної сили. Вона зрідні "мужикам", "що уміють чекати довго і терпеливо" ("Май").

Постійно відлунює в новелах Стефаника і архетип природи як жінки-матері. Недаремно пояснює мудрий Семен втікачам із Буковини, яких війна вирвала з рідної землі й покотила світами: жінка-мати оніміла, бо "лишила слова свої на вікнах та на золотих образах в своїй хаті, то вони, як пташечки, б'ються по порожні хати, як сироти. Молитви щебечуть по вуглах, а баба без них німа буде..." ("Вона — земля").

Селянський світ — матеріальний, хоча основою його, як зауважував Стефаник, є "народний ідеалізм". Ідеальною пам'яткою по собі і власному життю, що лишає матеріальний слід на землі, якщо вона — навіть не потрібний нікому горб, і забезпечує продовження роду, стає для Івана камінний хрест, зведений на високому "приборканому" ним горбі ("Камінний хрест"). Значний символічний підтекст мають у Стефаника такі персонажі, як старі діди, баби та діти й жінки. Ці "вістуни", "свідки вічності" — "то будуть, — пише він, — старі, бідні вдови, або їх внуки, або старі діди, що коло своїх дітей туляться і чують щодня, який вони тягар у хаті, або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули і десь у великім місті за них забули", тобто люди маргінального соціального стану. Просвічувана через них ідеальна (божественна) сутність, субстанція людськості є тією основою, на якій у творах Стефаника проявляють себе драматичні колізії селянського життя. А способом, що дає можливість вийти, проникнути поза межі людського болю і знедолен-

ня, стає для героїв можливість виговоритися (недаремно всі його твори — майже суцільний внутрішній монолог). Ці своєрідні монологи правдоподібно, зрідні молитві, сполучають ідеальний та реальний світи селянського космосу.

Значну роль у художньому світі Стефаника відіграє символіка, пов'язана зі смертю, оскільки селянське життя нероздільне з календарним циклом і простягається між життям та смертю. Така символіка пов'язана з метафорою завмирання, скам'яніння, а також гріха, що означає момент переступання межі життя і смерті. Так, народжена в підсвідомості думка про вбивство своїх дітей чується Грицю Летючому, "як коли би хто йому тяжкий камінь поклав на груди" ("Новина"). "Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь", спить утомлена мати на полі, коли, неспостережена, помирає її мала дитина ("Лан"). Стефаник, як, можливо, жоден інший український письменник, відтворив таїну смерті ("Бесараби", "Самасаміська", "Шкода", "Кленові листки"), причому показав її не стільки, скажімо, абстрактно-гуманістично, скільки фізіологічно, психоаналітично.

У цілому, збірки В. Стефаника "Синя книжечка", "Камінний хрест", "Дорога", "Моє слово", "Земля" розгортали перед українським читачем реальну у своїй майже натуралістично озвученій конкретності картину життя буковинського селянства в ситуації кризи традиційного укладу з його психологією, культурою, знаковістю. Вони розширювали межі художнього зображення, засвідчували особливе зрощення індивідуального й загального, конкретного й трансцендентального в буденному людському житті, окреслювали суттєвий для культури діалогізм мислення, спрямованого до іншого — сусіда, брата, Бога.

На початку XX ст. продовжує писати ***Ольга Кобилянська*** (1863—1942).

Ольга Кобилянська.

Окрім згадуваної повісті "Земля", її перу належить чимало новел воєнного змісту, де голосно звучить християнська символіка, а життя постає сплетеним у тугий вузол випадковостей, що, зрештою, робить їх фатальними, смертоносними для окремої людини. У більших своїх повістях ("Ніоба", "Через кладку", "Апостол черні", "За ситуаціями") прикметним стає посилення елементу метафізичного, тобто відтворення не стільки правдоподібної історії, як її символізованої автором інтерпретації, з глибинним підтекстом, культурними алюзіями, тонким стилізуванням певної ідеальної тенденції. Особливу увагу письменниці займають небуденні постаті і явища духовного порядку. Водночас ці твори мають виразну тенденційну основу — письменницю продовжує цікавити тема культурної єдності інтелігенції та народу, самовиховання, гармонізації духовної особистості, тобто теми, піднесені ще в психологічному романі "Царівна".

Живописанням природи і природних інстинктів стала її повість "У неділю рано зілля копала", яка своєю романтичною основою і фольклоризмом споріднена з "Тінями забутих предків" Коцю-

Михайло Яцків.

бинського, "Лісовою піснею" Лесі Українки. "Через кладку", "Ніоба", "За ситуаціями" виявляють також особливу жанрову еволюцію повісті в українській літературі. Тонкий, делікатний психологізм та символізм зростаються в них зі значною увагою до побуту, як це загалом властиво письменниці, просвічує через нього, забезпечуючи лірико-драматичну стихію епічного стилю.

Прикметною ознакою українського літературного процесу початку XX ст. стало розгортання, окрім новелістики, жанру повісті. Поруч із повістями О. Кобилянської та В. Винниченка з'являються і здобувають популярність твори М. Яцкова ("Огні горять", "Блискавиці"), О. Маковея ("Залісся"), Леся Мартовича ("Забобон"), М. Чернявського ("Весняна повідь", "Варвари"), Л. Яновської ("Мій роман"). Жанрові різновиди повісті відображають процеси її інтелектуалізації (як у творах Винниченка), символізації (Яцків), наростання психологізму (Кобилянська, Яновська), натуралізму (Чернявський, Винниченко). Так складалися умови становлення великої романтичної прози, зразки якої, приміром, уже на початку XX ст. дає творчість Винниченка ("Записки Кирпатого Мефістофеля").

Перші твори ***Михайла Яцкова*** (1873—1961) перейняті відчутним натуралістичним забарвленням. Їх теми концентруються навколо долі маленької людини. Конкретне зло (соціальне чи природне) набуває в них фатального підтексту, стає законом, майже метафізичною силою, яка тяжіє над людиною і призводить до її смерті або безнадії ("У наймах", "Горобці", "Шкапа", "Недоумна"). Світ мовби подвоюється, реальність стає автоматичною і беззмістовною, оскільки нею керує ця метафізична сила, що перетворює життя у фарс, а людей — у ляльок. Основний психологічний стан героїв у такому світі — безвільно "туманіти", "задивлятися". З особливою вражаючою силою і предметністю такий фаталізм відбитий у творах Яцкова із жовнірського життя. Смерть висить над жовніром, ще коли він лише збирається до війська ("Душі кланяються"). Метафізичний підтекст відбитий вже у назвах творів "Під обухом", "Христос у гарнізоні". Зло живе в людських душах, дрімає і отруює життя: "Нудьга і злоба малювалась на всіх лицях, падали самовбивчі блиски, в кожній душі дрімала злоба і помста, і кожна жерла сама себе" ("Під обухом"). Разючим контрастом виступають при цьому спогади про рідне село, родину, господарство. Яцків найчастіше закінчує оповідання раптово, не вдаючись до пояснень і детальних описів, сугестіюючи той чи інший настрій. У такому майже сатанинському світі зла всесильно панує смерть.

Зіставлення видимого і невидимого, ідеального й натуралістичного поступово стає не таким контрастним, метафізичний план буття — план вічних і незмінних цінностей та законів життя асоціюється не лише з диявольським

злом, але й із потойбічністю, з чимось, що важко висловити та раціонально пояснити. Твори Яцкова набувають символістського характеру. Тогочасна критика вважала їх надуманими і занадто зашифрованими. Сам письменник, за словами П. Карманського, зізнавався: "Пишу в екстазі, записую те, що моя підсвідомість мені нашіптує". Такий рід творчості в українській літературі був явищем новим. У ній прочитуються сугестивність і психологізм, майже декадентська чуттєвість, яка розчиняє предметність у певному настрої, переживанні, спогаді, галюцинаторному видінні, а також затемненість образів і асоціацій, суб'єктивність та ірраціоналізм. Письменника приваблюють мотиви любові, смерті, творчості, містичного прозріння.

Теми символістських творів Яцкова стосуються відчуттів і настроїв, навіюваних процесом творчості, фантазією. Ці особливі комплекси переживань, зашифровані в символіко-образних асоціаціях, галюцинаторних картинах-видіннях, мають ірраціональний зміст. У них виявляє себе нерозчленований потік свідомого й несвідомого. Яцків називає такі символічні комплекси образів творчими синтезами. Вони сугестіюють ідею несправжності реального світу, що є лише подобизною і тінню іншого, того, що привиджувався в дитинстві, що не можна бачити, а лише відчувати, що мариться у хвилини творчого екстазу і прочитується в духовно-інтуїтивному передчутті смерті як вічності ("Білі вівці", "Готуріди"). Таїна смерті творить з "відвічної матерії" зовнішні форми, ілюзії, покриває безодню небуття, "щоб люди з жаху не вмирали", "заступає тими формами безконечні пропасті і страшні пустелі", — твердить письменник.

Такі "прірви" і "безодні" Яцків-символіст вбачає насамперед у формах раціонального мислення. Інтуїтивне пізнання, ідеалізовані картини дійсності, фантастична картинність і асоціативність — все це справді не піддавалося раціоналістичному витлумаченню, але відкривало таїну людського життя, загострені відчуття "свідомої душі", її майже буддистські медитації. Яцків-символіст відтворює цей план духовного життя у формах внутрішнього монологу, мовчазного інтуїтивного осягнення, творчого екстазу, на межі життя і смерті, естетики і життя.

Символіка, переплетена з натуралізмом і навіть фізіологізмом, характерна також і для повістей Яцкова "Огні горять", "Блискавиці", "Горлиця", "В лабетах (Танець тіней)". Літературні й культурні алюзії (від Пшибишевського до Д'Аннунціо) вписують ці твори в контекст європейської символістської повісті. На жаль, повісті Яцкова досі належно не оцінені під цим кутом зору. Не дістав свого належного поцінування і значний вплив цього письменника на тогочасне культурне життя. «Якщо "Молода муза" придбала форму модерністичної школи, так це слід записати, головно, на рахунок Яцкова», — зізнавався один з представників "Молодої музи", характеризуючи постаті тогочасної львівської літературної богеми.

1.1.4. Драматургія

Початок XX ст. характеризувався значною активізацією стильових пошуків не лише в прозі й поезії, а й у драматургії. Якщо драматична творчість Лесі Українки засвідчила вростання драматичного елементу, діалогізму в поезію і, навпаки, поетизацію драми, що викликала посилення символічного підтексту ("Прощання"), мовностильової виразності ("Лісова пісня"), то нова драматургія, приміром, В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, спиралася на розширення меж самого драматичного

жанру. Виникали драми, в яких поєднувалася мелодрама з філософським діалогом (“Мементо”, “Брехня”, “Чорна Пантера та Білий Медвідь” В. Винниченка), романтична казка і натуралістична драма (“Казка старого млина” С. Черкасенка), необарокова стилізація допомагала оформитися символістській драмі (“Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка), а проблемна нова психологічна драма, наприклад Л. Яновської, вбирала в себе й елементи натуралістичної драми (“Жертви”), і нарисовість та ситуативність соціально-побутової комедії (“В передрозсвітньому тумані”), і тенденційність проблемної морально-етичної студії (“Noli me tandere”). Прикметною особливістю драматургії початку XX ст. можна вважати також зародження широкої соціальної драми-хроніки (“Лихоліття” Г. Хоткевича), символістсько-неоромантичної, історіософської трагедії (“Сон української ночі”, “Золоті Ворота” В. Пачовського).

В українській драматургії цього періоду вирізняються два основні спрямування: модерністське і народницьке. Їхнє однозначне протиставлення призводить до спрощеного уявлення про розвиток українського мистецтва, особливо театрального, початку минулого століття. За народництвом сьогодні міцно закріпилася наличка провінційності, колоніальності, яка лише гальмувала розвиток красного письменства, тоді як навіть безпорадні твори з “прогресивною” стилістикою майже автоматично опиняються в естетичному активі української літератури. У цьому плані важливим є застереження Д. Чижевського: “У кожної національності звичайно репрезентовані якісь дві полярно протилежні течії... Вони не кожна окремо, а разом характеризують дану націю, епоху, філософський напрям тощо” [31].

Кількісно найбільший народницький пласт драматургії початку XX ст. пов’язаний із розвитком традиційних для української літератури соціально-побутових драми і комедії. У таких формах реалізувалася, зокрема, ігрова концепція творчості, пов’язана з народним світобаченням, комічними ситуаціями, перевдяганням, декоративністю й екзотикою етнографічного плану. На цій основі розгортався, до речі, досить широкий пласт народної масової культури, стилізації та переспіви якого були в ті часи досить популярними (“Така її доля”, “Закльована голубка, або За карі очі та чорні брови”, “Три кохання у мішках” тощо). За словами М. Вороного, «ці п’єси, як болотом, обліпили наш театр, заповнивши репертуар різних “малоросійських” труп, але охайна і порядна трупа їх цурається» [32]. Водночас зрілість художньої поетики драматургії побутового характеру, її висока сценічність і вплив на публіку, поєднувані зі стилізацією, засвідчували життєвість такої п’єси на початку XX ст. (“На перші гулі” С. Васильченка). Популярністю користуються трагедія Л. Старицької-Черняхівської “Гетьман Дорошенко”, драми Б. Грінченка та інші, за словами М. Вороного, “п’єси середньої художньої вартості, але завжди перейняті гарною ідеєю”.

Народницька школа не залишається байдужою до віянь доби й модернізує художній арсенал, запроваджуючи нові типажі й конфлікти, осмислюючи в старих традиційних формах нові реалії часу: виводить на сцену чумазого, значно розширює тематичний і проблемний діапазон п’єс. Навіть твори І. Карпенка-Карого пізнього періоду можна певною мірою розглядати як модернізацію, яка,

[31] *Чижевський Д.* Філософія і національність // Основа. — 1994. — № 26 (4). — С. 108.

[32] Театральне мистецтво і український театр // *Вороний М.* Твори. — С. 388.

втім, була доволі косметичною й не пропонувала посутніх новацій.

Інша досить помітна група драматургів прагне "європеїзації". У цій тенденції вирізняються два напрями: одні розробляють класичні європейські сюжети в українському варіанті, прописуючи їх таким чином в українській літературі, інші виводять український матеріал на світову сцену. Якщо Леся Українка "європеїзує" Україну, то, скажімо, В. Винниченко, навпаки, "українізує" Європу (звісно, не розробленням традиційних національних сюжетів і конфліктів, а інакше, запроваджуючи новітні експериментальні драматургічні ідеї. Винниченко — літератор типово український, і в даному разі глибинним джерелом найексцентричніших із його драм є передусім українське культурне середовище). За виразною епатажністю, експериментальністю побудови п'єс, орієнтованих на широкого глядача, драматичні твори Винниченка можна вважати прецедентом українського модерного кітчу західноєвропейського зразка. Їхня очевидна "сконструйованість", свідома й неприхована "сенсаційність" схиляють до такої думки.

Однією з наймасштабніших постатей української драматургії порубіжжя XIX—XX ст. є Леся Українка. Новизна пропонованих у її творах рішень і колізій полягала передусім у тому, що письменниця переглядала існуючі культурні сюжети з позиції, як уже говорилося, їхнього тіньового смислу, приміром, звертаючись не до загальновідомого образу Беатріче, а до невідомої і неназваної дружини Данте. Таким чином, поетеса відкривала глибинні смисли, не реалізовані або ж репресовані певними культурними моделями. Саме подібний тіньовий (невиявлений) смисл відкривається тоді, коли Леся Українка розглядає драматичний шлях пошуків людиною своєї ідентичності, аналізує тему любові й жертви — особливо значущі теми для європейської культурної самосвідомості, які поетеса відносила і до своєї власної релігії. Причому вона їх розглядає з перспективи жінки, людини — суб'єкта кінця століття і громадянина недержавної нації, тобто з позиції того, кому відведена роль культурної периферії.

Подібна перспектива сприяє тому, що Леся Українка намагається подати людську проекцію месіанізму Христа, включаючись тим самим в розгорнуту наприкінці XIX ст. критику християнства, розпочату Ніцше. У драматичній поемі "Одержима" самотність і майже трансцендентну одинокість Месії-жертви побачила Міріам, "одержима духом". Як відомо, ортодоксальне християнство не має самого поняття "жертва" в його людському розумінні, оскільки сам акт жертви сакралізований, викуплений Божественним Спасінням. Міріам же не приймає людську жертву Месії, а отже, відхиляє саму можливість Спасіння. Більше того, вона сама — як людина — жертвує собою заради Месії ("...просто... з любові..." — говорить вона у фіналі). Значною мірою наділяючи роль Міріам функцією античного жіночого хору, а також реабілітуючи давньогрецьке розуміння жертви і фатуму, Леся Українка відновлювала традиції античної драми в тогочасному новому театрі.

Складна культурно-психологічна діалектика "Одержимої", що увібрала в себе індивідуалістсько-романтичне бунтарство, накреслювала подальшу еволюцію проблематики Лесиних драматичних творів. Активність індивідуального вольового рішення, переоцінка християнських ідеалів і потойбічного Царства Небесного в ім'я посейбічного кінечного, заперечення християнства як рабства перед "прийдешнім" і перед "пастирями" — стають провідними в драматичних поемах "В катакомбах" і

"Вавилонський полон". Подібно до Міріам, Раб-неофіт відмовляється прийняти жертву Бога, якщо нею освячується будь-яке рабство. Задля того, щоб бути вільним ("навіть непідвладним, богорівним"), він готовий сам піти на смерть і "без докору на хресті" сконати. Погляд на Бога з перспективи людини буденної, звичайно, скептичної, навіть обмеженої, як це ми бачимо в драматичному етюді "На полі крові", дозволяє письменниці переосмислити ситуацію зради Ісуса та мотивування характеру Іуди.

Другою важливою і наскрізною темою, окрім теми модерного індивідуалізму й антихристиянства, стає в драматичних творах Лесі Українки питання мистецтва, до того ж, що особливо важливо, *мистецтва нового*, сучасного в її, поетеси, розумінні. Естетична свобода творчості, пропагована модерним мистецтвом, співвідноситься в її творах з утилітарною та екстатичною концепціями мистецтва. Окрім численних мотивів у поезії, ця тема "мучить" поетесу у таких драмах, як "У пущі", "Оргія", "Лісова пісня".

Драму скульптора, який не задовольняється витонченою культурою, аж до декадентства, Старого світу, що її символізує Венеція (і загалом поняття "італьянськість", "культура"), і прагне в громаді переселенців-протестантів із старої Англії, що вирушають у Новий світ, на новому піднесенні героїчного пориву, цільності, братства створити "красу нову, не знану в тім світі італьянськім", аналізує поетеса у драмі "У пущі". Як свідчить розгортання драматичної ситуації, пуританство, догматизм нової протестантської громади, де так само владу Бога переймає на себе пастир, проповідник Гудвінсон, чужі атмосфері творчості. Заборона творчої свободи, гри у цьому світі, так само як і чистий утилітаризм громади Рой-Айленда, куди втікає скульптор Річард Айрон, підривають силу фантазії, самоцінність і автономність мрії, без яких справжня творчість, як підкреслюється у драмі, неможлива. Відгомін дискусій про утилітарність і громадянське призначення мистецтва та контроль над ним по-своєму трансформувалися у цій драмі творчої неспроможності митця, прізвище якого ще більше підкреслює трагізм долі залізного рицаря в новий, модерний вік.

Торкаючись питання про митця і мистецтво в умовах рабства, виняткової влади чужої, завойовницької культури, Леся Українка використовує сюжети і ситуації з життя Стародавньої Греції, поневоленої Римом. Остання служила моделлю стосунків російської та української культур. Вкрай загострює цю тему авторка в драматичній поемі "Оргія", оскільки розглядає творчість в її діонісійському розумінні. Оргіастична суть Нерісиного танцю та й самого її потягу до краси, діонісійська пісня Антея на голосній учті ворогів лише підкреслюють мужній вибір співця, який, навіть пізнавши найвищу інстинктивну природу творчості, її екстатичну сутність, не бажає служити ворогам і мужньо обирає смерть.

Таким чином, Леся Українка дає оригінальне трактування поширеної наприкінці XIX — на початку XX ст. діонісійсько-аполлонівської теорії мистецтва, яку підніс Ніцше у своїй ранній праці "Походження трагедії з духу музики". Поетеса занурює цю теорію в ситуацію життя і творчості підневільного народу, де громадянська мужність є так само необхідною, як свобода творчого самовираження. Загалом, питання громадянської суті й людини-індивіда і художньої творчості цікавить Лесю Українку протягом усієї творчості, мужнім стоїцизмом відлунюючи в драматичній поемі "Адвокат Мартіан", трагізмом жертовності наповнюючи драму кохання і віри у "Руфін і Прісцілла".

Оригінальність неоромантичного способу образотворення полягала у відкритті насамперед індивідуального людського смислу існування того чи іншого героя. При цьому спостерігається досить умовне переселення в життя різних епох і народів, хоча Давня Греція і Давній Рим, часи перших християн, коли відбувався синтез різних епох і різних типів культури, цікавили Лесю Українку особливо. Загалом можна вважати неокласицизм складовою частиною художнього мислення поетеси. Не лише класичні сюжети й теми, але відродження та переосмислення класичних міфологем спостерігається у творах української поетеси, таких, як, приміром, трагедія фатуму ("Кассандра"), любові-жертви ("Одержима"), смерті-співу ("Оргія"), волі й обов'язку ("Камінний господар"). Поєднання неоромантизму, неокласицизму, символізму складає особливу специфіку її художньої манери.

Своєрідним синтезом неоромантично-символістського плану можна вважати драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня". Розповідь про народження людської душі з духу природи і людської творчості переростає на цій основі в своєрідний новітній міф. Спогади дитинства, спонтанність поетичного слова-співу, якою захоплювалася письменниця, філософські шукання перелому століття, зразки української ("Над Дніпром" О. Олеся) і зарубіжної літератур (Гауптман, Метерлінк, Рідель) відлунюють у цьому творі.

Символіка кохання-страждання дітей природного та людського світу Лукаша і Мавки, стосувалася передусім мотиву творчості. Нова культурна перспектива, яка окреслювалася у Лесі Українки новоромантичною тенденцією, виявилася у тій розірваності духовного і побутового, потенційного і справдженого, творчого і рутинного, що її розгортає драма-феєрія. У найглибшому сенсі "Лісова пісня" — це метафора народження пісні, слова, що його втіленням стає просвітлена і видюща душа невмирущої Мавки.

Міфологічні перетворення, метаморфози Мавки, освячені вогнем, деревом, водою, світом забуття Того, що в скелі сидить, служать своєрідним шифром символічної книги природи і її космосу. Народжений разом із невмирущою душею спів Мавки — основна метафора творчості — реалізується водночас цілою поетичною стилістикою "Лісової пісні". Занурення казкового сюжету в стильову, ритмічну, семантичну стихію спонтанного словесного вираження концентрується в цьому співі і розгортається разом з опоетизованими письменницею образами природи, авторськими картинами-ремарками. Таким чином, слово Лесі Українки обіймає і концентрує новонароджений спів, який можна розглядати як авторську квінтесенцію сутності нового мистецтва, пошуками якого перейнята вся епоха початку століття. Саме в цьому напрямі, думається, розгорталося її міфологічно-символічне переосмислення народної демонології.

З початком XX ст. українська драма переживає цілу низку процесів оновлення, активно долучаючись до європейського культурного простору. Про рівень її розвитку цього часу свідчать, зокрема, постановки п'єс Володимира Винниченка на сценах німецьких театрів. Його п'єси, зокрема "Великий Молох", "Чужі люди", "Базар", "Брехня", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", так само, як інші твори письменника, були відомі російському глядачеві й читачеві. Загалом, прагнення Винниченка надати драматичному жанру якомога виразнішого морально-філософського звучання, іноді майже провокативного, намагання аналізувати характери дисгармонійні й пристрасні в пошуках сенсу

Спиридон Черкасенко.

власного буття, ввести в драму зіткнення ідей, концепцій, ідеалів і тим самим перетворити її на драму з метафізичним змістом — усе це видозмінювало жанрові форми української драматургії. Винниченко досліджував постулати людської моралі й цінності на порозі кінечного буття людини, екзистенційне переживання нею свого буття серед інших. За таких умов, як показує письменник у своїх творах, свідома раціональна настанова — мораль "чесності з собою" — стає для його героїв способом узгодження природних, інстинктних законів життя і продовження роду та морального імперативу.

По-своєму цікавим явищем української драматургії початку XX ст. є символістські ("Трагедія серця", "Тихого вечора", "Танець життя") та неоромантичні твори ("Над Дніпром", "По дорозі в Казку") Олександра Олеся, а також натуралістично-символістські п'єси Спиридона Черкасенка ("Жах", "Повинен"). Подекуди наближаючись до стилістики Метерлінка і проблематики Ібсена, ці драматичні твори привертали увагу до сфери підсвідомого, ірреального в людському житті. Крайня узагальненість і замкнутість локального простору, оточеного хаосом і загадковістю непізнаваної реальності, прийдешності, минулого, супроводжуються в цих творах особливим піднесенням чуттєвості, сприйнятливості, зверненої до підтексту, інтуїтивного передчуття, з одного боку, і різким протиставленням духовного і тваринного в людських душах — з другого. Водночас, зокрема у творах Черкасенка, символізм служить основою загострення соціальних антагонізмів і конфліктів. Створити таємничу й піднесену атмосферу інтенсивного людського переживання допомагають окремі символи, імпресіоністичні деталі, уривчаста мова. Своєрідною притчею про активність людського духу і пошук ідеалу став драматичний етюд О. Олеся "По дорозі в Казку", де романтична символіка переплітається з християнською та екзистенційною, елементи символізму позначають і твори С. Черкасенка — п'єсу "Хуртовина" і поетичну драму "Казка старого млина".

У творчих змаганнях, невпинних дискусіях і полеміках минали перші десятиліття XX ст. української літератури. Відбувалися глибокі конструктивні процеси, що охоплювали концептуальні та образні підвалини художньої творчості, формувалися нові стильові явища, поставали потужні творчі імпульси. Українська література дедалі впевненіше ставала частиною культури модерної нації на порозі проголошення незалежності.

1.1.5. Володимир Винниченко

Новітня українська література початку XX ст. чи не найвиразніше виявила свій новочасний зміст у творчості Володимира Винниченка (1880—1951). Письменник привніс в українську літературу оригінальний стиль, динамічний, як саме життя, поліфонічний і різнопланово-

вий. Тематичне багатоголосся його прози виявилося в увазі до маргінальних соціальних тем (життя заробітчан, босяків, революціонерів, сільської голоти, артистичної богеми). Прикметною ознакою його творів стала загострена, аж до крайнощів, полемічна спрямованість сюжетних колізій (про право вбивати слабого і немічного, обманювати задля загального добра, підтримувати проституцію, ставити слабшого в ситуацію раба тощо). Такі колізії та ситуації пов'язані насамперед із питаннями морально-психологічного плану — про сенс буття, цінність і природність окремого людського життя, його соціальну доцільність, про мораль та її догматизм. Важливою ознакою таких творів стає суспільна критика й критика культури, заснованої на ідеалах буржуазного конформізму, суспільного договору, соціальної рівноваги загалом.

Народився В. Винниченко 16 липня (за ст. ст.) 1880 р. у селі Веселий Кут Єлисаветградського повіту на Херсонщині (нині — Кіровоградська обл.) у селянській родині. Навчався у сільській народній школі, згодом у Єлисаветградській гімназії, яку не закінчив, пізніше у Златополі екстерном склав іспити за середню школу і з 1900 р. — студент юридичного факультету Київського університету. Тут він вступив до Революційної української партії (РУП), за що потрапив у в'язницю. Так починалася політична діяльність Винниченка, якої він не припиняв упродовж усього свого життя. З першого ж курсу університету його відрахували і заборонили жити в Києві. Відтоді майбутній письменник цілком зайнятий революційно-агітаційною роботою: він кілька разів переходив кордон із політичними брошурами, дезертирував з армії, потрапляв до камери-одиночки горезвісної Лук'янівської тюрми й дисциплінарний батальйон. Після втечі за кордон Винниченко 1905 р. повернувся в Україну, брав участь у першій революції. Знову потрапив за грати, звідки звільнився на поруки й утік за кордон. Політична боротьба привела його в Україну нелегально, а в 1914—1917 рр. — до Москви.

Володимир Винниченко.

Після повстання проти Центральної Ради 1918 р. на чолі з гетьманом Скоропадським став головою нового уряду Української Народної Республіки — Директорії. Проте фатальні непорозуміння в діяльності нової влади призвели врешті до того, що під приводом участі в міжнародній соціалістичній конференції як делегат від ЦК УСДРП він полишив Україну і зупинився в Австрії. Певний час Винниченко виношував плани легального повернення на батьківщину і компромісної співпраці з більшовицьким урядом, проте 1919 р. остаточно порвав з УНР, вийшов з УСДРП і створив Закордонну групу Української комуністичної партії, організував науковий і економічний тижневик "Нова доба", що виходив із 1920 р. Того ж року виїхав до Росії, де після численних дискусій, зустрічей із провідними радянськими політиками, листування з Леніним розчарувався в можливості втілення принципів федералізму в більшо-

вицькій імперії. Винниченка призначили членом ВУЦВК, заступником Голови Ради Народних Комісарів та наркомом закордонних справ республіки, проте ненадовго: 23 вересня 1920 р. він офіційно виїхав за кордон і більше в Україну не повернувся.

Ніхто з українських письменників початку XX ст. не міг змагатися з Винниченком у популярності серед читачів. Його твори витримали безліч видань, зокрема багатотомних ("Зібрання творів" Винниченка в 23 томах здійснило у 1924—1928 рр. видавництво "Рух", а в 1930—1932 рр. "Книгоспілка" надрукувала "Зібрання творів" у 28 томах). Проте після відкритого листа до Політбюро КП(б)У, в якому Винниченко звинувачує Сталіна та Постишева в голодоморі й масових репресіях проти українського народу, ситуація різко змінилася: творчість Винниченка не лише вилучили зі шкільних програм, а на довгі десятиліття викреслили з історії української літератури. До самої смерті 1951 р. Винниченко жив у еміграції, переважно у Франції. Похований у французькому містечку Мужен.

Художня манера Винниченка визначилася в основних рисах уже в ранніх оповіданнях. Перше з них "Сила і краса" (згодом перейменоване на "Краса і сила", 1902) звернуло на себе увагу літературної громадськості. Його захоплено вітали такі метри української літератури, як І. Франко, М. Коцюбинський, творчість молодого письменника відтоді перебувала в центрі уваги читачів, спричиняючи щоразу зливу відгуків — то хвалебних, то осудливих, але ніколи не байдужих. Винниченка цікавлять різко окреслені конфлікти й ситуації на противагу узагальнено-ідеальному, "заокругленому" стилю письменників попередньої епохи. У його творах зовнішня течія людського життя, спокійна і буденна, руйнується і прорийвається прихованими непримиренними антагонізмами, контрастами соціального, морального, фізіологічного характеру. Герої його не ідеальні, навпаки, підвладні неусвідомленому, інстинктивному, досить часто навіть тваринному. У такий спосіб у них виявляє себе вітальна сила життя, яку письменник розглядає як особливу напругу на порозі можливої смерті ("Промінь сонця", "Момент", "Студент").

У своїх ранніх оповіданнях і повістях письменник порушує найгостріші сучасні проблеми, створює галерею колоритних персонажів, виводить новий типаж героїв, які щойно з'явилися в житті української спільноти. Одним із перших Винниченко фіксує масову пролетаризацію селянства, яке на початку XX ст. ставало масовим соціальним явищем. Воно несло з собою нові моральні, психологічні проблеми, пережиті письменником на власному досвіді й відтворені в оповіданнях "Біля машини", "Контрасти", "Голота", "Хто ворог", "На пристані", "Раб краси", "Голод" та ін. З'являється новітнє міщанство, життя якого Винниченко розгортає в оповіданнях "Заручини", "Терень", у повісті "Дрібниця" та ін. Велетенські соціальні зрушення, що відбувалися в Україні на початку століття, породжували в його творчості новий тип героя — це і босяк, якого обставини перетворюють на відданого борця проти імперії ("Босяк"), і тихий в'язень Піня з оповідання "Талісман", який ціною власного життя допомагає товаришам утекти з тюрми, і студент, що своєю смертю доводить селянам марність звинувачення його в підпалі ("Студент"), і "щирі" поміщики-ліберали ("Малорос-європеєць"), і чванливе українофільство на грані абсурду ("забирайтеся, кацапи, з нашої української тюрми!") в образах оповідання "Уміркований та щирий", і виразні типи нової української інтелігенції ("Про-

мінь сонця", "Зіна", "Історія Якимового будинку", "Студент", "Чудний епізод", "Тайна" та ін.).

Художні конфлікти Винниченка вибудовуються на елементах еволюціоністської та натуралістичної концепції світу, виробленої позитивістською епохою. Він звертає увагу на розірваність "душі" й "тіла" — ідею, закладену християнством і освячену буржуазною лицемірною мораллю. Письменник підкреслює природні й фізіологічні чинники, які лежать в основі людських вчинків, прагне аналізувати моральні догми, вироблені суспільною мораллю, на його думку, задля того, щоб приховувати справжні цілі боротьби за продовження роду, за владу й існування. У творах Винниченка на повний голос заявляє себе людина, взята не як абстракція, а як жива, конкретна, конечна, підвладна бажанням та ілюзіям особистість. Загалом, Винниченко намагається показати людину як таку, що не є пізнаваною до кінця. Моральне і біологічне, красиве і потворне, раціональне й ірраціональне в ній тісно переплітаються.

Відтак письменник не оминає ситуацій, коли випробовується в людині людське, як у ситуації виживання ("Голод"), розпадаються або переосмислюються традиційні народні уявлення й закони морального співжиття ("Голота"), виявляє себе масовий психоз ("Студент"). Метафоричний ряд письменника особливо багатий і розгорнений. Він постає на основі проникливого відчуття природної, життєвої сили, занурений у саму товщу конкретної, предметної реальності. Водночас Винниченко, як, можливо, жоден із тогочасних письменників, зближує серйозне з іронічним, реальне з гротесковим, конкретне з ірреальним, вказуючи на ймовірність іншого буття та іншого смислу, аніж той, що стверджується на сторінках твору. Такий своєрідний, ігровий спосіб зображення, завдяки проникненню його в зовні реалістичну, правдоподібну розповідь, підриває серйозність і одноплощинність зображення, сугестіюючи ірреальну, стихійну силу життя ("Зіна", "Записна книжка"). Іноді іронічний дискурс виходить на поверхню і стає основним структурним принципом образотворення, як в оповіданні "Малорос-європеєць".

Твори Винниченка часом мали скандальну славу, що мало не спричинило перехід письменника в російську літературу. Його романи "Чесність з собою", "Хочу!", "Божки", "Заповіти батьків" і особливо драми "Молох" та "Щаблі життя" сприймалися переважно як тези або трактати на моральні теми. Внутрішня полемічність його великої прози, ігровий спосіб структуротворення, суголосність, а то й діалог із Ніцше, Фрейдом, Пшибишевським — все це лишалося поза увагою тогочасної критики. Натомість саме такі структури засвідчували формування модерністської прози в українській літературі. У романах і повістях Винниченка, написаних протягом 1911—1916 рр., в цілому складалася форма актуального, гостросюжетного роману з виразним морально-філософським змістом, де однією з основних тем ставала "переоцінка цінностей". Ідея "чесності з собою" в цих творах виступала способом такої переоцінки.

Велика проза Винниченка доповнювала існуючі в українській літературі форми роману й повісті натуралістичного типу ("Boa constrictor"), суспільно-психологічної повісті-студії з тенденційною ідеєю ("На дні", "Лель і Полель", "Для домашнього вогнища", "Основи суспільності"), ліріко-психологічних роману й повісті О. Кобилянської, ідеологічної повісті Б. Грінченка та О. Кониського. Разом із тим Винничен-

ків цикл романів, який гідно завершувався "Записками Кирпатого Мефістофеля", розпочинав той тип прози, інтелектуальної, гостросюжетної та психологічної водночас, зануреної в реальне побутове життя звичайної людини, який буде продовжений в творчості М. Могилянського, В. Домонтовича (Петрова), В. Підмогильного.

Українська критика 1920-х рр. не без підстав називала Винниченка письменником-ідеологом. Чи не найбільше закидів було висловлено на адресу унікального для тогочасної прози романуантиутопії "Сонячна машина". Автора звинувачували в надмірі психологізму, який у практиці вульгарної соціології від літератури став синонімом мало не політичної ворожості, в зацікавленості проблемами життя інтелігенції тощо. Повз увагу критиків пройшов могутній гуманістичний зміст роману, дослідники творчості Винниченка не помітили грізної пересторogи, яка звучить у творі. Його антиутопія "Сонячна машина" була однією з перших у ряду фантастичних творів-попереджень XX ст., який починав роман Є. Замятіна "Ми" і невдовзі поповнився "Чевенгуром" і "Котлованом" А. Платонова, "Запрошенням до страти" В. Набокова, "1984" Д. Оруелла, "Чудовим новим світом" О. Хакслі та ін.

"Соціологічна метода" в критиці забезпечувала своїх прибічників спрощеним набором трафаретів. Так, у моделі тоталітарного суспільства, втіленій у романі, Г. Овчаров, як зазначав О. Білецький, бачив тільки "стару, збиту уже дрібнобуржуазну інтелігентську теорію героя й юрби. Причому юрба, пролетаріат, народні маси — це щось сліпе, мінливе, що веде за собою та одиниця, що зуміла чимсь запалити цю юрбу" [33]. На підтвердження критик, іронізуючи, наводить цитату з роману: "Деспоти не родяться, їх родить і творить юрба. Вона хапає підсунуту збігом обставин звичайнісіньку людину, як глину мне її, тре, розтягає й нарешті виліплює те, що їй хочеться. І зліпивши із звичайнісінької людської глини ідола-деспота, вона вимагає від нього всіх ідольських деспотичних рис. Ідол (монарх, герой, вождь) мусить бути надзвичайний, відмінний від усіх, неподібний ні до кого, вищий за всі людські норми, приписи, інстинкти, вищий за жалість, любов, сльози, мусить бути якоюсь потворою з професійною жорстокістю ката, лицемірством попа, безпомилковістю рахівничої машини. Ця потвора мусить по коліна брьохати в пролитій ним людській крові й з тихим усміхом або з апостольським пафосом обіцяти перетворити цю кров у нектар для будучого людства. І коли та кров і ті трупи починають занадто смердіти, юрба скидає ідола, топче, плює на нього і мститься на ньому за кров, за все те, чого сама вимагала від нього" [34].

Роман написано протягом 1921—1924 рр., коли культ особи Сталіна ще був у майбутньому. Автор вловив ту об'єктивну закономірність суспільного розвитку, яка невдовзі призвела до створення реальних ідолів — Гітлера і Сталіна (дія роману відбувається в Німеччині, а проектується на СРСР). Твір став підсумком драматичного процесу внутрішньої переоцінки світоглядних орієнтирів, який почався у письменника після поразки визвольних змагань. Винниченко, залишаючись комуністом, категорично не погоджувався з марксистським соціалізмом, який утверджувався в тогочасній більшовицькій практиці. Винниченківські ідейні переконання бу-

[33] *Білецький О.* "Сонячна машина" В. Винниченка // Критика. — 1928. — № 2. — С. 104.
[34] Там само.

ли багато в чому утопічними, письменник, не відступаючи від соціалістичних поглядів, працював над створенням власної філософсько-етичної системи. Вона згодом набула вигляду цілісної теорії конкордизму, її постулатів автор намагався дотримуватися в особистому житті. "Сонячна машина", як і низка інших творів Винниченка, була черговим кроком до художнього втілення окремих граней філософської концепції письменника, аж до останнього роману "Слово за тобою, Сталіне!", задуманому як "політична концепція в образах". Такими "концепціями в образах", більш або менш масштабними, були найпомітніші твори письменника — в центрі уваги Винниченка-митця завжди перебуває та чи та філософська, морально-етична, психологічна, соціальна проблема, образне вирішення якої може бути прихованим чи підкресленим, але неодмінно присутнім.

Прагнення вічності, пошук безсмертя тісно пов'язані із узгодженням інстинкту й розуму, чуття і обов'язку. Ця проблема гармонізації фізичної та духовної природи людини, особливо актуальна в метафізичній традиції Заходу, втілилась у відомому винниченківському постулаті "чесності з собою". Його моральні пошуки мали на меті віднайдення такого закону, який би, на противагу тисячоліттями існуючій традиції, не вимагав пригнічення, притлумлення однієї з сил, що керують людиною, а гармонійно поєднав би все, що є природним, а отже, не може бути злим, забороненим. Його герой Вадим Стельмашенко в романах "По-свій" та "Божки" весь час потрапляє в лабети порочного кола традиційної моралі, коли начебто засадничі начала буття суперечать одне одному і розтирають на порох людину, яка не піде на компроміс із принципом "чесності з собою" і не зробить вибору на користь якогось одного, таким чином потрапивши між двох коліщат. Андрій Халепа з роману "Хочу!" теж має визнати, що інстинктивні потяги людини, витіснені й табуйовані сучасним суспільством, насправді неможливо перемогти, викоренити. Та це й не потрібно, бо необхідно лише узгодити їх із потребами інших.

Винниченко у своїй творчості здійснює масштабну "переоцінку цінностей" (Ніцше), піддаючи нещадній перевірці на істинність закріплені в суспільній практиці етичні, релігійні норми, правила особистої поведінки, провідні моделі соціального співжиття. Загальноприйняті канони позбавляються догматичної непорушності й увиразнюють свій предковічний сенс, набуваючи в художній матерії творів письменника нового неспростовного мотивування. Винниченко проводить різку грань між істиною і забобоном, прагне віднайти справжні моральні цінності, а не створити нові, на відміну від утопічної практики тогочасного пролетарського мистецтва. Концептуальність романів Винниченка не суперечить, а навпаки, цілком гармоніює із суто художньою структурою його творів, де найчастіше фігурують значущі конфлікти, здатні виявити справжній зміст ідейних протистоянь, оголити момент істини.

Питомим полем розгортання ідейних колізій у творчості Винниченка є людська душа. Саме вона, її моральні ресурси здатні забезпечити не лише внутрішню гармонію особистості, а й зробити досяжною соціальну згоду. Похмурим процесам руйнування особистості на початку XX ст. ("Разрушение личности" — так назвав 1905 р. одну зі своїх програмних статей М. Горький), що були породжені розчаруванням у буржуазних цінностях, крахом романтичного "наполеонівського міфу", зневірою в си-

лах людини, письменник протиставляє цілісні, ентузіастичні характери своїх персонажів. Саме вони, а не сподівані наукові відкриття, здатні врятувати людство від моральної деградації. Недарма у творах письменника ("Хочу!", "Сонячна машина") наукові винаходи мають такий нарочито наївний, сконструйований вигляд. Навіть сонячна машина, яка кореспондує з найреволюційнішими ідеями свого часу ("автотрофне людство" В. Вернадського, тобто такий стан, коли людство через розвиток науки здатне буде повністю забезпечити себе їжею), у творі Винниченка відіграє лише роль претексту для розгортання справжніх — моральних — колізій. Письменник прагне довести, що жодне найфантастичніше відкриття не здатне, подібно "богові з машини" у старовинних п'єсах, зняти суспільні суперечності й конфлікти, доки людство не вирішить їх у сфері моралі.

Письменник створює галерею персонажів, у характерах яких так чи так простежують риси особистості нового типу. Особливо колоритними й життєвими є образи нових українських героїв, еволюції яких присвячені найкращі твори Винниченка. Подібно до українського суспільства того часу, вони пробуджуються до активного життя, самоусвідомлення й вибору духовних орієнтирів. Андрій Халепа з роману "Хочу!" — типовий імперський інтелігент із українським корінням. Він живе в Петербурзі, вже встиг стати відомим російським поетом, ніколи й не замислюючись над своїм походженням. Проте невдовзі життя його круто змінюється через двох приїжджих — учителя гімназії Андрія Сосенка з дочкою. Від першого звинувачення в ренегатстві, яке герой сприймає як грім серед ясного неба, до складного процесу прозріння, національного самоусвідомлення — таку еволюцію проходить Андрій у романі. Він переймає у свого наставника і науковий винахід "отворченої праці", такий само умовний, як і "сонячна машина", і його ідейну переконаність, поступово перетворюючись на свідомого борця за українське національне відродження.

На відміну від більшості письменників свого часу, Винниченко не абсолютизував перемогу в боротьбі за ідеали справедливості. Протистояння саме по собі, розкол суспільства, що призводить до непримиренних зіткнень, має свої небезпеки. Написана 1918 р. гарячими слідами подій п'єса "Між двох сил" з великою художньою переконливістю доводить фатальність ідеологічного конфлікту, який роздирав тогочасне українське суспільство. Головна героїня драми має знакове ім'я Софія, вона українка, патріотка, але прийняла всім серцем ідеали соціальної революції. Перед нею стоїть нелегкий вибір: або приректи на смерть усе, що їй дороге з дитинства, в ім'я революції, або полишити революційні ідеали й рятувати рідних людей. І в тому, і в другому випадку вона відчувала б себе зрадницею. Через те героїня вибирає самогубство — єдиний чесний шлях, який не вів до морального компромісу. Письменник, як завжди у своїх творах, розставляє несподівані акценти, провокує на нестандартні роздуми. Він не симпатизує відверто і не піддає критиці жоден із таборів ідеологічного протистояння. У центрі його уваги інше — внутрішній духовний конфлікт героїні. Через виразність і впізнаваність обставин критика закидала Винниченковій героїні втечу від відповідальності. Проте для письменника справа тут зовсім в іншому — він з унікальною передбачливістю зафіксував фатальну для українського суспільства "точку неповернення", тобто той момент, коли громадянський конфлікт на-

бирає непримиренності й уже байдуже, хто в цій боротьбі переможе: і сама ця боротьба, і перемога в ній означатимуть моральне самогубство. Подібні конфлікти неможливо гармонізувати, незалежно від того, яка з частин протистояння "прогресивніша". Важливо не те, хто переможе в цій війні, а те, щоб не допустити переростання конфлікту в криваве протистояння. Істина для Винниченка — не в одній із ідеологій, а поза ними, в моральності, яка може опинитися "між двох сил" і бути розчавленою їхніми лещатами.

Втім Винниченко віддав належне і обом ідеологічним доктринам, зіткнутим у цій п'єсі в такий фатальний спосіб. У багатьох його творах діють і свідомі революціонери, і адепти національної ідеї, подеколи навіть романтизовані, як "українська Шарлотта Конде" — Ольга Чорнявська з повісті "На той бік".

Проте найбільше Винниченка-драматурга цікавить внутрішній конфлікт особистості, нелегкий духовний вибір, перед яким опиняються персонажі його п'єс. Ця властивість його драматургії окреслилася уже в "Дисгармонії", де головний герой через душевне роздвоєння змушений виправдовувати себе, іти на моральний компроміс. Персонажі Винниченка постійно стикаються з проблемами морального вибору, причому в ситуаціях, які письменник навмисне загострює, часом до епатажу.

Художник Корній, який пише картину для осіннього паризького Салону, його дружина Рита і син Лесик — щаслива молода родина на початку п'єси "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Хвороба дитини спричиняє зіткнення двох різних стихій — мистецтва й батьківства, загострення якого невдовзі нищить усе. Поступово й непомітно в дії зникає єдина сила, здатна гармонізувати, — моральність. Персонажі п'єси немов переступають невидиму межу, за якою їхня суперечка переростає в непримиренний антагонізм. Переможців у цій сутичці немає: лобове зіткнення інстинкту й культури не залишає місця для виграшу. Втративши моральні орієнтири, герої запекло, потворно намагаються чинити одне одному назло, втрачають відчуття реальності і продовжують запекло сперечатися навіть над трупом дитини; у запалі ворожості Рита вбиває чоловіка, нищить його картину і вкорочує собі віку. Гине без сліду початкова гармонія благородного батьківства, продовження роду, мистецтва, залишаючи по собі випалене пустище.

Більш або менш гострі внутрішні конфлікти персонажів є рушієм і попередніх драматичних творів письменника — п'єси "Дисгармонія" (1906), інтелектуальної драми "Щаблі життя" (1907). В останній важливим художнім прийомом є публіцистична наснаженість монологів центрального персонажа Мирона, який від захоплення ідеями соціальної революції переходить до проповіді індивідуально-духовної революції, заснованої на принципах "чесності з собою" — тут чи не вперше так виразно художньо апробується улюблений етичний постулат Винниченка.

Внутрішній конфлікт персонажа є рушієм дії іншої п'єси письменника — "Великий Молох" (1907). Твір звучить пересторогою задовго до виходу на сцену грізних тоталітарних режимів: немає такого бога, заради якого варто нищити людську душу. Не менш виразно згубність повного підпорядкування людської душі будь-якій ідеї окреслена і у драмі "Memento" (1909).

Певним відступом у бік традиційної побутової мелодрами, заперечення якої знаменувало початок драматургічної

кар'єри письменника, є п'єса "Чужі люди", проте Винниченко відразу ж повертається до принципів інтелектуальної драми, драми ідей у наступному творі — "Базар". Поряд із майже детективними перипетіями визволення ув'язнених революціонерів важливе місце в цьому творі посідає також внутрішній духовний конфлікт головної героїні Марусі. Інтелектуальною мелодрамою є й п'єса "Брехня".

У 1910—1918 рр. письменник створює цілу низку різноманітних за жанром п'єс. Серед них — сатиричні комедії "Співоче товариство", "Натусь", "Панна Мара", пародійна п'єса "Молода кров", героїчні драми "Дочка жандарма", "Мохноноге" та ін.

1919 рік у творчості Винниченка ознаменований п'єсою "Гріх". Нелегкий моральний вибір постає перед чарівною Марією — головною героїнею твору. Вона мусить заради врятування революціонерів, по суті, зрадити їх, виказавши місце схову підпільної друкарні. Одна моральна поступка тягне за собою все нові й нові, і завершується для неї трагічно: вона, як і Софія з драми "Між двох сил", вкорочує собі віку.

У п'єсі "Закон" (1922) камерна родинна обстановка з любовним трикутником у центрі є ристалищем, де розігрується дія величезного узагальнюючого масштабу. Поведінка головної героїні — своєрідного внутрішнього режисера твору — будується на законах тоталітаризму, який набирає тут надзвичайно багатогранного художнього звучання. Цього ж року Винниченко написав трагедійну "Пісню Ізраїлю", в якій артистично витончено осучаснив сюжет "Ромео і Джульєтти". Як і в більшості інших драматичних творів письменника, головний герой п'єси — талановитий скрипаль Арон — поставлений перед складним внутрішнім вибором. Заради кохання до аристократки Нати він змушений відмовитися від своєї національної приналежності, проте врешті-решт ця зрада приводить до трагічних наслідків.

Завершує широку галерею драматичних творів Винниченка п'єса "Пророк" (1929). У ній письменник стикає в своєрідному конфлікті ідеальне й земне. Палке кохання пророка до земної іронічної красуні Кет призводить до того, що він втрачає свою магічну силу. Заради збереження святої віри він змушений вдатися до хитрощів — на очах юрби "вознестися" на вигадливому пристрої й загинути.

Творчість Винниченка наскрізь перейнята напругою експериментальності, оголеним дослідницьким нервом. Оригінальність раніше маргінальних типів і характерів — босяків, заробітчан, професійних революціонерів, емігрантів, артистів, винятковість ситуацій і рішень, оголення таємних пружин людської пристрасті — все це забезпечувало гострий, інтригуючий характер багатьом його творам. Якщо ж зауважити ще майже постійну гротесковість, шаржованість, властиву його стилістиці, то цілком зрозумілою стає реакція критики, яка вказувала на принципово новаторський зміст творчості Винниченка, котрий майже неможливо було прочитувати в категоріях реалістичної правдоподібності. Полеміка навколо його творів ("Чесність з собою", "Заповіти батьків" та ін.) пояснювалася також сміливою критикою митцем моральних табу й кліше, встановлених традицією і суспільством (приміром, приховування оманливості подружнього життя, ролі проституції в суспільному житті та ін.), спробами фрейдистського витлумачення революційних ідей і біологічних потреб тіла тощо. Перебільшена демонстративність та оголеність морально-фізіологічних проблем співіснування в межах одного твору образів-символів,

абстракцій і характерів індивідуалізованих, експериментальність творчого задуму (часто розгорненого через негативний план), мовний динамізм і словесна гра зближували твори Винниченка з європейським експресіонізмом (Ф. Ведекінд, С. Пшибишевський, Л. Андреєв).

Постать В. Винниченка — знакова для новітньої української літератури. Талановито, глибоко, артистично проникав він у товщу національного життя, вихоплюючи з нього колоритні типи і гострі конфлікти, відстежував найпотаємніші глибини духовного буття людини. Його художні відкриття міцно єднали традиції українського письменства з новими естетичними обріями епохи модернізму.

1.2. Літературне відродження 1920-х років

1.2.1. Літературний процес

Літературне відродження 20-х рр. — одне з найцікавіших явищ української культури XX ст. Йому передували потужні процеси утворення модерної нації, що активізувалися наприкінці XIX ст., досягли найбільшого розвитку й сягнули апогею у 1918 р., в момент проголошення УНР. Вони охоплювали всі сфери суспільного життя, ширили нові форми політичної, економічної організації, запроваджували нові культурницькі концепції. Ідея національної самостійності, своєрідно резонуючи з новітніми загальноєвропейськими віяннями соціального визволення, спричинила масштабне оновлення, реструктуризацію численних соціальних і культурних інституцій, перетворення донедавна відсталої й занепалої імперської колонії на досить розвинену, сформовану в основних рисах модерну націю, що прагнула державної самостійності.

Певна річ, ці важливі процеси не були завершені, проте закладена в той час націотворча тенденція виявилась настільки потужною, що невдача у справі створення суверенної держави не загальмувала її розвитку, який спалахнув у 20-ті рр. небувалим розквітом української культури. Не були вони завершені й тоді, обірвані в кінці знаменного десятиліття насильницьким імперським втручанням, яке дало зловісну назву всьому періоду — "розстріляне відродження". Рушієм величезного культурного піднесення в Україні початку XX ст. була ідея національного визволення та здобуття державної незалежності. Величезну продуктивну силу національної ідеї зрозуміла нова влада, вдавшись до гнучкої політики керівництва процесом культурного розвитку. Українізація початку 20-х рр. звільнила колосальну творчу енергію суспільства, спрямувавши її на реструктуризацію відсталої української культури, вироблення нових життєздатних інституцій і залучивши до цієї справи найширші кола національно свідомих культурних сил. Коли ж цей процес був у загальних рисах завершений, створена інфраструктура української культури, з командних постів було витіснено й знищено її творців та організаторів, розпочалися масові репресії.

Роки відновлення української державності, 1917—1920-й, стали періодом активного музичного творення і напружених мистецьких пошуків, виникнення безлічі музичних товариств і об'єднань. У 1923 р. створене Товариство ім. М. Леонтовича (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенко, В. Костенко, М. Вериківський, П. Козицький), яке переслідувало винятково мистецькі цілі, діяльність інших (ВУТОРМ — Всеукраїнське

товариство революційних музик, АСМ — Асоціація сучасних музик, АПМУ — Асоціація пролетарських музик України, АРКУ — Асоціація революційних композиторів України) мала значне ідеологічне забарвлення.

Українське образотворче мистецтво також переживало в 20-ті рр. період інтенсивного розвитку, значний імпульс йому дала творча і педагогічна діяльність трагічно загиблого в 1919 р. О. Мурашка. У малярстві виявляється різноманітність ідейно-тематичних і стильових пошуків. Тенденцію до відображення історичних подій та особливостей побуту українського народу найвиразніше репрезентував М. Самокиш. Традиції імпресіонізму продовжували Г. Світлицький, П. Волокідін, С. Кишеневський. До конструктивізму й футуризму тяжіли В. Єрмилов, В. Пальмов, А. Таран, А. Петрицький і В. Меллер (останні два багато працювали в жанрі театральної декорації, як і О. Хвостенко-Хвостов, О. Тишлер, створюючи її модерну національно-українську модифікацію); К. Малевич еволюціонував від кубофутуризму до абстракціонізму. Ф. Кричевський шукав синтезу українського національного стилю, поєднуючи імпресіонізм з декоративністю та стильовими засобами народного мистецтва. Найпотужніше спроба створення синтетичного національного стилю виявилася у творчості угруповання "бойчукістів" (М. Бойчук, Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Довгаль та ін.). Поряд із малярством успішно розвивається станкова графіка й книжкова ілюстрація (Ю. Нарбут, Л. Лозовський, С. Налепинська, О. Сахновська, В. Касіян, І. Падалка, А. Середа та ін.), різьбярство (тут визначилися митці різних естетичних спрямувань: в традиціях реалізму працював Є. Гаврилко, впливу західноєвропейських модерністів зазнали Л. Блох та І. Севера, яскравим конструктивістом був на початку свого творчого шляху І. Кавалерідзе).

На хвилі національного відродження початку XX ст. в українській літературі відбуваються інтенсивні не лише художні, а й організаційні процеси. Надзвичайно важливим є підготовчий період, який охоплює 1901—1919 рр.: саме в цей час формуються основні культурні сили, що невдовзі розгорнуться в могутньому творчому змаганні 20-х рр.

Наступним етапом (1919—1923) є організаційне оформлення літературного процесу в Україні, коли закладаються підвалини видавничої справи, виникають органи літературної преси, утворюються реґіональні осередки літературного життя (у Харкові, Києві, Чернігові, Полтаві тощо), відбувається в основних рисах диференціація різноспрямованих письменницьких сил, що починають організаційно оформлюватись у вигляді мистецьких угруповань. У цей період завершується зміна літературних поколінь, ідуть з життя відомі українські письменники й починають свою творчість молоді автори, починається друга хвиля української еміграції, за кордоном опиняються значні літературні сили, позбавлені можливості залишитися в підкореній більшовиками Україні. Вони створюють свої мистецькі угруповання (серед яких найчисленнішою і найбільш продуктивною була так звана празька школа). Центр літературного розвитку остаточно переміщується із західноукраїнських земель у Наддніпрянську Україну.

Уже в цей час дається взнаки тенденція до об'єднання письменницьких сил за соціальним принципом. Спочатку вона не принесла сподіваних наслідків (українські пролеткульти виявилися нежиттєздатним явищем), насаджувалася обережно, тимчасово мирячись із потужними інтенціями національного культурного процесу. Проте вже й тоді важко

було не помітити класового принципу, який ліг в основу наймасовішої спілки *селянських* письменників "Плуг", спілки *пролетарських* письменників "Гарт", наявності "прошарку", "попутництва", "інтелігентщини", яка супроводжувала діяльність "Аспису", пізніше — неокласиків, "ланківців", членів ВАПЛІТЕ та ін. Протягом 20-х рр. ця тенденція поступово утверджується, за сприяння влади витісняючи всі інші, передусім національно орієнтовані, мистецькі організації.

Апофеозом творчої напруги цього десятиліття є 1923—1928 рр. Це пов'язано передусім із розгортанням українізації, що давала можливість порівняно вільної розбудови української літератури, сприяла формуванню її розгалуженої макроструктури. 1 серпня 1923 р. було проголошено декрет про українізацію, яким було визнано українську мову державною. Активне здійснення цієї політики відбувалося завдяки діяльності комісара освіти О. Шумського, згодом — М. Скрипника. Вона охопила всі ділянки громадського й державного життя, в цей час виникла переважна більшість літературних угруповань, окреслилися їхні естетичні орієнтації, визначилися провідні тенденції літературного процесу, які й породили невдовзі відому дискусію.

З 1928 р. починається поступове згортання демократичних свобод і встановлення тоталітарної диктатури. У літературному житті набирають сили новостворені агресивні організації — ВУСПП, "Молодняк", поширюється ідеологічний пресинг з боку влади, який переводить літературну полеміку в політичну площину, позбавляючи будь-якого мистецького сенсу. Дискусії припиняються не тільки в літературі, згортаються вони і в партійному житті, країна вступає в період жорсткої уніфікації, утвердження єдиноначальності в усіх сферах культурного життя.

Мистецьке піднесення першого пореволюційного десятиліття ґрунтувалося на всьому попередньому досвіді модерної української культури початку XX ст., було, власне, продовженням єдиного цілісного періоду її розвитку. Художня практика провідних митців доби засвідчувала спадкоємність найавторитетніших стильових течій і напрямів попередніх років. Але водночас на сторінках періодики, у критиці дуже гостро поставали проблеми наступництва й новаторства, лунали безоглядні заклики до розриву з традицією в ім'я революційної творчості. У публікаціях на сторінках "Мистецтва", "Грона", "Жовтня", інших тодішніх журналів і альманахів можна вирізнити кілька основних культурологічних опозицій. Насамперед наголошувалася опозиція буржуазного — пролетарського, буржуазного — революційного мистецтва. А відтак протиставлялися, якщо звернутися до тогочасної термінології, традиція (буржуазна) — новаторство (революційне); селянське (дрібнобуржуазне) — пролетарське; заскорузло-національне (пережиток попередньої епохи) — вселюдське; "рідні броди" — "космізм"; індивідуальне — колективне. Пізніше, уже в ході літдискусії 1925—1928 рр., більшість силових ліній попередніх критичних обговорень сфокусувалася в опозиції Європа — просвіта.

Уже в перших, часто епізодичних виданнях 1919—1921 рр. наголошувалося на необхідності рішучого розриву з попередньою традицією. Пролетарське мистецтво уявлялося цілком новим словом, ніяк не пов'язаним із "темним" і "безславним" минулим. "Пролетарське мистецтво має перед собою майже порожнє місце", — декларував Г. Михайличенко [1]. В. Коряк вважав за необхід-

[1] Мистецтво. — 1919. — № 1. — С. 28.

не "цілковите зірвання тяглості з усім попереднім, знищення всіх традицій" [2]. А троє молодих харківських письменників (кожен з яких дуже скоро подолає дитячу хворобу всезаперечення) 1921 р. писали: "Спаливши весь гній феодальної й буржуазної естетики і моралі і внесеного нею розтління гниючого трупа, ми, нові поети, ідемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи всі зв'язки, заперечуючи всі дотеперішні традиції" [3].

Між класичним і пожовтневим українським письменством апологети пролетарського мистецтва здебільшого вбачали "непереходиму межу". "Перші хоробрі" щиро визнавали революцію єдиним "джерелом" і "творчим об'єктом" (за назвою відомої статті В. Чумака) літератури. Але візії "чавунного ренесансу", "чистої", не заплямованої ганебним учорашнім пролетарської культури, твореної заводськими робітниками, зоставалися лише теоретичними побудовами. Скільки-небудь помітного впливу на розвиток української літератури вони не мали і вже у другій половині 20-х рр., втративши принадність новизни навіть для найпалкіших романтиків і деструкторів, використовувалися лише як кон'юнктурні гасла у міжгруповій боротьбі. Не надто життєздатними були й ідеї колективної робітничо-селянської творчості, заперечення ролі творчої індивідуальності в художньому процесі. Вже 1925 р. М. Хвильовий застерігав своїх правовірних опонентів: "Нове мистецтво утворюють робітники й селяни. Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми" [4].

Європейський модернізм розкривав тотальну відчуженість людини, утверджував пріоритет індивідуального над колективним, права особистості (зокрема, творчої), а не абстрактні інтереси суспільства, держави, в жертву яким приносилися індивідуальні бажання й пориви. "Усе, що позначало добу наприкінці сторіччя, мало, навпаки, якраз імператив неодмінного індивідуального вияву. Екстраваганція стала за загальний закон. Чи йдеться про юнаків з дівочими кучерями, про вдавання з себе витончених розпусників, чи йдеться про монокль, орхідею в петличці, паличку денді, чи про майстерні сходини з перевдягненням в античні шати і видавання книжок на японському папері ексклюзивними тиражами, чи про Стріндбергову тріскучу теорію війни поміж статями, чи про обіцянку Пшибишевського по мільярдах років повернутись на землю у вигляді метеора (перетворення на зірку він категорично відкидав), — байдуже, що з того зосталось при самій добі, у сховищах її витребеньок, а що мало під собою солíднішу підставу. Важливо те, що особистості з солíднішою підставою, до яких сьогодні поновно пробуджується інтерес, здійснитись у просторі й часі, "дійти" до своїх сучасників, а тоді вдруге до нас могли тільки тому, що вони не завагались тоді удатись до публічного самовияву, не побоялись уголос дати зрозуміти: мовляв, світ починається не інакше, як тільки з них" [5]. Українські модерністи також повстали проти нав'язування мистецтву чужорідних функцій, проти ідеї "користі", "служіння меншо-

[2] Жовтень. — 1921. — С. 94.

[3] *Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М.* Наш універсал до робітництва і пролетарських мистців українських // *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури. — Харків, 1928. — Т. 2. — С. 65.

[4] *Хвильовий М.* Про "сатану в бочці", або Про графоманів, спекулянтів та інших "просвітян" // *Хвильовий М.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 403.

[5] *Костецький І.* [Передмова] // Вибраний Стефан Георге по-українському. — Штутгарт, 1968—1971. — С. 133.

му брату", просвітительського "каганцювання" тощо. "Молодомузівець" О. Луцький зі стриманою іронією окреслював анахронічність тогочасної ситуації: "В найкращім дзеркалі внутрішнього життя, себто в штуці (у нас в літературі) правив у нас загально признаний реалізм. Велику санкцію давали йому такі поважні й поважані імена, як Нечуй-Левицький, Мирний, Франко, Карпенко-Карий. За ними йшли другі, ішли чемно, добре втоптаним шляхом. Поборoли давній солодкаво-наївний або сумовито-недотепний вже на той час сентименталізм і всі вони скваплно дбали про те, щоб для битих горем братів своїх казати слово життєвої правди і щоб подавати всю правду так, щоби з сего вийшла користь для недалеких хоч би днів" [6]. Проте й передреволюційний український модернізм не був послідовним, не зміг остаточно порвати з тягарем народницького минулого. Красу любили не безвідносно, а лише "як рідну Україну". Ця двоїстість емблематично явлена назвою і напрямом друкованого органу молодих естетів-бунтарів — "Українська хата". Тим більш пізніші пролеткультівські у своїй суті ідеї колективізму й мистецтва мас, яким віддала данину українська критика пореволюційного часу, були кроком назад, кореспондуючи з позитивістською ідеологією XIX ст., з народницьким антиестетизмом, цілковито неприйнятними в новій культурній ситуації.

Проблеми традицій і новаторства, стильових орієнтацій української літератури були значно складнішими і не вичерпувалися однозначним протиставленням буржуазної — пролетарської культури. Вони гостро постали вже на зламі століть, коли в боротьбі за нову якість літератури утверджувався український модернізм. Посилювалася увага до питань форми, до різноманітних стильових і жанрових експериментів. Але остаточно зламати стереотип народної, селянської літератури тоді не вдалося. У 20-ті рр. неонародницькі тенденції знову активно виявилися в літературно-критичних дискусіях. Проте творчість видатніших поетів, прозаїків, драматургів цього періоду репрезентувала переважно авторитетні стильові течії, започатковані в європейському і, зокрема, українському модернізмі. Старий реалізм уже видавався молодій мистецькій генерації анахронічним. У прозі першого пореволюційного десятиліття можна вирізнити кілька стильових течій: імпресіоністичну, неоромантичну, лірико-експресивну, реалістично-психологічну тощо.

Імпресіонізм утвердився на українському ґрунті пізніше, ніж в інших європейських літературах, і став особливо авторитетним упродовж 1910-х рр. Імпресіоніст Коцюбинський так чи інакше впливав майже на всіх помітніших прозаїків — Хвильового, Косинку, Підмогильного, Головка... Ця течія була багато в чому порубіжною між класичним реалізмом XIX і суб'єктивними стилями XX ст. Для української ситуації роль імпресіонізму як феномену по-своєму переломного — між народницьким реалізмом та модернізмом — ще більше посилювалася тим, що це була перша цілковито відмінна від народницької прози манера письма. Ю. Шевельов вважав, що імпресіонізм був свого часу чи не головним засобом перебороти етнографізм української прози XIX ст. [7]

Мистецтво другої половини XIX ст. йшло до, здавалося, все повнішого й точнішого відтворення реальності. На-

[6] *Луцький О.* Молода муза // Остап Луцький — молодомузець. — Нью-Йорк, 1968. — С. 56.

[7] Див.: *Шевчук Г. (Шевельов Ю.).* Подорож у країну ночі // Українська трибуна. — 1947. — Чис. 93 (117).

ближення до неї було й естетичним гаслом натуралізму. Але імпресіонізм, декларуючи своїм завданням лише фіксацію конкретних, нічим не опосередкованих чуттєвих вражень, котрі максимально наближали до правди дійсності як вона дається людині, все ж мав двоїстий характер, представляв значно більший простір для прояву суб'єктивного начала, ніж реалізм і натуралізм. Це було по-своєму закономірно для завершального етапу цілісного мистецького періоду (реалізм, натуралізм, імпресіонізм — три стильові напрями в руслі єдиного реалістичного типу творчості). Попри запевнення самих імпресіоністів, що вони лише "закріпляють спостереження" (М. Коцюбинський), зовсім не інтерпретуючи побаченого, це, зрозуміло, було лише теоретичним постулатом. Адже враження залежало не лише від об'єкта, а й від витонченості сприймання художника. Звідси — відзначувана багатьма дослідниками двоїстість імпресіонізму, двоєдиність зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного й суб'єктивного. Більша чи менша роль суб'єктивного начала залежить і від того, про який вид мистецтва йдеться (в літературному імпресіонізмі роль суб'єктивного начала, звичайно ж, більша, ніж у живописі), і від національної специфіки. В українській імпресіоністичній прозі ліричне, суб'єктивне начало було дуже активним і у М. Коцюбинського, О. Кобилянської, а особливо в 20-ті рр. — у Г. Косинки, А. Головка, А. Любченка, М. Івченка. Це пояснюється, очевидно, романтичними традиціями, зокрема й освяченою романтизмом увагою до фольклорної образності. Крім того, посилення суб'єктивізму у пізньому імпресіонізмі, певне зближення його (уже на початку XX ст.) з неоромантизмом і символізмом відзначаються також в інших національних літературах.

Паралельно з імпресіонізмом в українському мистецькому процесі початку століття розвивалися різноманітні суб'єктивні стилі — символізм, неоромантизм, експресіонізм. Це були нові модифікації романтичного типу творчості. Їх, з одного боку, ріднили зі старим романтизмом пориви до ідеального, виняткового, заперечення сірої, меркантильної дійсності, з іншого ж — позначилися впливи декадансу, всього комплексу настроїв "кінця віку".

Неоромантичні мотиви активно звучали у Лесі Українки, О. Кобилянської, пізнього М. Коцюбинського. Згодом революційні події, здобуття української державності дали новий імпульс. *Романтична течія* в українській літературі першого пожовтневого десятиліття була, по суті, продовженням неоромантизму початку століття, але багато рис, які там лише оформлювалися, стали виразнішими, яскравішими. Висунуте Хвильовим гасло "романтики вітаїзму" ("активного романтизму") за своєю суттю було також неоромантичним, хоча, зрозуміло, в 20-ті рр. цей неоромантизм набув і нових, відмінних рис порівняно з літературою початку століття. "Романтика вітаїзму" часто трактується в ширшому, світоглядно-філософському плані як захоплена "одушевленість" життям, як прагнення активного життєствердження й життєтворення. Але щодо творчості Хвильового і стильово близьких до нього письменників, то можна говорити про "романтику вітаїзму" у вужчому сенсі як про розвиток неоромантичної традиції. Хвильовий виступив проти етнографічного реалізму. Обстоюючи "романтику вітаїзму" як стиль доби, він наголошував, що це — "сума нового споглядання, нового світовідчуття", "вона, як і всяке мистецтво", — для "розвинених інтелектів" [8]. Коли трактувати "ро-

[8] *Хвильовий М.* Твори. — Т. 2. — С. 420.

мантику вітаїзму" у власне стильовому значенні та йти від небагатьох формулювань самого Хвильового (до вже згаданих можна додати написаний, мабуть, ним пролог до 9-го числа "Літературного ярмарку" за 1929 р.), а головне, від художніх текстів, то це явище дуже близьке до неоромантизму.

Романтичний порив у блакить набув у революційних романтиків ніби земнішого, конкретнішого змісту. Одвічно недосяжна блакить внаслідок грандіозного революційного перевороту здавалася ближчою, виношений ідеал — втіленим. Проте це був лише короткий момент, настрій, відбитий у ряді творів перших пожовтневих років. Романтична віра дуже швидко змінюється розчаруванням, підкресленням трагічної розбіжності між високою мрією і брудною, кривавою реальністю. Прірва між ідеалом та дійсністю, яка революційним романтикам на певний час здавалася подоланою, знову окреслилась якнайвиразніше. Така еволюція від пристрасної віри і романтичних гімнів новому світові до усвідомлення страшної невідповідності між задуманим і здійсненим, а відтак неприйняття дійсності помітна у багатьох щирих вагантів революції.

У неоромантичній прозі 20-х рр. посилюється наголос на вольовому началі, на гордому "можу!" молодої нації, молодої держави. Це відзначалося у критиці, зокрема у зв'язку з "Вальдшнепами" М. Хвильового. Оповита серпанком таємничості московка Аглая проголошує культ нових людей, покликаних до активної дії. Уславлення виняткової, сильної, піднесеної над загалом особистості було новим мотивом у творчості письменника, і цей мотив змушує згадати, перш за все, неоромантичну традицію Лесі Українки та О. Кобилянської. Висловлені в романі ідеї свідчили про знайомство з творчістю Ніцше, а з іншого боку — з вісниківськими статтями Донцова. Ранні романтичні концепції Хвильового періоду "Кота в чоботях" і "Легенди" тепер багато в чому переосмислювалися. Це був не відступ від романтизму як такого, а нове трактування романтичного героя (умовно кажучи: від непомітного героя з народу, з маси, як товаришка Жучок, до сильної, піднесеної над загалом особистості, як Аглая).

Прикметними для неоромантиків були й сміливі експерименти зі словом, введення елементів натуралізму. Використання натуралістичної, "брутальної" образності у піднесено-романтичних за своїм основним звучанням творах стало однією з виразних ознак пореволюційної романтичної прози. Прикметним є для неї також захоплення екзотикою, аж до нарочитої гри з незвичними іменами й назвами, літературними ремінісценціями і навіть містифікаціями (як у "Байгороді" Яновського чи "Вступній новелі" Хвильового). Відмова від життєподібності поширювалася й на мовлення самих персонажів.

З початком XX ст. у світовій реалістичній літературі також утверджувалися нові течії, зокрема психологічна та філософсько-інтелектуальна. На жаль, остання в прозі першої половини століття так і не мала у нас значних здобутків. (Брак філософсько-інтелектуальної романістики відчувається, зрештою, дотепер.) Психологічний реалізм характеризувався, перш за все, посиленням уваги до внутрішнього світу персонажа, до проявів як свідомості, так і підсвідомості, а відтак і до суб'єктивно-ліричних форм викладу. Зменшувалася роль описовості, соціально-побутового тла. Втрачала своє колишнє значення типізація. Реалістична проза ставала місткішою, художні колізії здебільшого зосереджувалися навколо драматичних, переломних моментів у долі героїв. Змінюється часова органі-

зація твору, дія розгортається переважно у вузьких часових рамках. Розлога етнографічна описовість, обов'язкова життєподібність на початку століття сприймалися вже як явища анахронічні. Щоправда, вони продовжували існувати ще і в 20-ті рр. З утвердженням "пролетарського", "монументального", "соціалістичного" реалізму ця застаріла манера була ґвалтовно насаджена й канонізована. Ось чому і класиків попереднього періоду, з Коцюбинським та Кобилянською включно, було поспіль трактовано як послідовних реалістів.

Однак для творчості провідних українських майстрів слова початку століття характерне поєднання, співіснування реалістичних та імпресіоністичних, експресіоністичних, неоромантичних елементів із тенденцією швидше до відходу, у пору творчої зрілості, від реалізму, а особливо від реалізму народницького штибу. Це можна сказати про Коцюбинського, Стефаника, Черемшину. У 20-ті рр. найвизначнішим представником психологічного реалізму став В. Підмогильний. Парадоксально, але, можливо, саме психологічний реалізм 20-х рр. і творчість Підмогильного зокрема були найменше пов'язані з попередньою, передреволюційною українською традицією.

Суб'єктивні стилі були визначальними і в драматургії 20-х рр. Символістськими та неоромантичними впливами позначені п'єси О. Олеся, С. Черкасенка, І. Кочерги, І. Дніпровського. У провідного драматурга пореволюційного часу М. Куліша більшість зрілих п'єс має експресіоністське забарвлення. Так само в експресіоністичному ключі витримані режисерські постановки Леся Курбаса (твори європейського, зокрема німецького, експресіонізму складали значну частину репертуару "Березоля"). Поетика експресіонізму мала важливе значення у розвитку молодої української кінодраматургії, перш за все в О. Довженка. Експресіонізм із його агітаційним пафосом, увагою до соціально-політичних проблем був дуже близький тим митцям, які щиро хотіли слухати музику революції. Сміливе експериментаторство, чутливість до найновіших європейських шукань були властиві самій атмосфері перших пореволюційних років, атмосфері "початку історії", відречення від старого. Рамки безсторонньої зображальності, поклоніння "красі сенсуалізму" часом вже видавалися (за всієї популярності імпресіонізму) дещо анахронічними. Згадуваний "активний романтизм" Хвильового має багато спільного з активізмом німецьких експресіоністів. Маємо й мемуарні свідчення про те, що "ваплітяни" (особливо через недавнього віденського студента Леся Курбаса) ґрунтовно знайомилися зі здобутками експресіонізму. Вже 1919 р. у журналі "Музагет" Курбас опублікував статтю "Нова німецька драма", в якій дано захоплену оцінку творчості німецьких експресіоністів. У 20-ті рр. з'явилися в українських перекладах твори К. Едшміда, Г. Гайма. Прикметно, що до творчості німецьких експресіоністів постійний інтерес виявляли неокласики (перекладачами Гайма були, зокрема, М. Рильський, В. Петров, О. Бургардт). У Києві 1929 р. за редакцією С. Савченка з'явилася збірка статей "Експресіонізм та експресіоністи". Отже, можна констатувати не епізодичне зацікавлення, а досить ґрунтовне знайомство українських митців з новим стильовим явищем, що прийшло на зміну останньому "великому" напряму XIX ст. — імпресіонізму.

Естетика *символізму* та *неоромантизму* була визначальною для творчості багатьох українських поетів модерністського періоду. Зокрема, дослідники багато писали про зв'язок ранньої твор-

часті П. Тичини з неоромантизмом і символізмом, іншими стильовими течіями європейського романтизму [9]. Поява 1918 р. "Сонячних кларнетів" була явищем і цілковито новаторським, і водночас закоріненим в українську національну традицію, перш за все традицію сковородинську, барокову. Тичина "розклав і по-своєму синтезував класицистичні, народнопісенні і наймодерніші естетичні засоби в наскрізь оригінальній поезії" [10].

У 20-ті рр., в атмосфері всебічного культурного піднесення постає представницька група поетів-неокласиків (М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт та ін.). Неокласицизм висуває вимоги ясності й строгої простоти форми, які досягаються майстерним володінням таємницями мистецького ремесла, добором і відбором художніх засобів заради формальної досконалості: "Класична пластика, і контур строгий, і логіки залізна течія — оце твоя, поезіє, дорога" (М. Зеров). Якоюсь мірою це було реакцією не лише проти штучно виплеканої просвітянами "селянської музи", народницької байдужості до формальних шукань як до непотрібної й недозволеної розкоші, але й проти імпресіоністської розірваності, старанно культивованої "ненарочитості" форми. Проте холодний парнасизм неокласиків ішов урозріз з панівними настроями тогочасної європейської поезії, з символістськими настановами на передачу невимовного, недомовленого. Разом із тим критична й історико-літературна рецепція українського неокласицизму як чогось монолітного, замкненого й чужого іншим естетичним впливам не зовсім справедлива й пов'язана, очевидно, перш за все, з гостротою міжгрупової боротьби, коли однозначність незмінних ярликів заміняла розважливий, діалектичний погляд. Одним із перших, хто спробував розвіяти "легенду про український неокласицизм" [11], був Ю. Шевельов. Він показав, що індивідуальна поетика Драй-Хмари, Филиповича, Рильського має не так багато спільного з неокласичним каноном (щодо останнього з названих поетів це переконливо обґрунтував і Л. Новиченко у своєму "Поетичному світі Максима Рильського"). Та й критичні смаки членів групи відзначалися широтою, чутливістю до різних поетичних систем.

Гучно декларували своє утвердження в українській поезії й прозі ліві, авангардистські течії, перш за все *футуризм* та *конструктивізм*. Поети-футуристи, дуже діяльні й у критиці, організаційно-видавничій справі, багато зробили для осучаснення української поетичної лексики, для остаточного руйнування заскорузлих традицій, висміявши, спародіювавши безліч недоторканних штампів, "священних" тем та образів. Щодо авангардистської прози, то, хоч як представницький стильовий напрям вона себе не заявила, все ж варто відзначити окремі вдалі спроби О. Слісаренка ("Чорний ангел"), Гео Шкурупія ("Жанна-батальйонерка"), М. Йогансена ("Подорож ученого доктора Леонардо...").

Для української літературної ситуації проблема розрізнення всього розмаїття течій і напрямів, які розвивалися в модерністський її період, особливо складна внаслідок суперечливих умов мистецького розвитку. Адже тут водночас співіснували й ті стилі, що пара-

[9] Див.: *Новиченко Л.* Поезія і революція. — Київ, 1979.

[10] *Лавріненко Ю.* Розстріляне відродження. — Париж, 1959. — С. 16.

[11] Див.: *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк, 1964. — С. 97—156.

лельно утверджувалися в інших європейських літературах, і ті, що вже стали набутком історії. Цю "музейність" І. Костецький трактує як потворну деформацію літературного процесу: «Зрештою, рівночасність діє? Юрія Нарбута його українського періоду, Лева Геца з його символізмом типу, скажімо, Тооропа і чи не футуристичного раннього Анатоля Петрицького — це не рівночасність у нормальній мистецькій епосі з її боротьбою і взаємотисканням стилів, а співіснування естетично несумісного у спільному "уявному музеї"» [12]. Якраз цим пояснюється, очевидно, багато суперечностей тодішнього літературного процесу.

За стильовим і жанровим розмаїттям, за рясното першорядних творчих імен, за зрілістю літературно-критичної, теоретичної думки українське письменство першої чверті століття було справді ренесансним. Митці пореволюційної доби в художньому, стильовому плані безпосередньо продовжують почате українськими модерністами, спираються на традицію Лесі Українки, Коцюбинського, Стефаника, Кобилянської, Винниченка... По закінченні громадянської війни досить швидко налагоджується повноцінне літературне життя: з'являються газети, журнали, видавництва, письменницькі організації, клуби тощо. Склалося так, що пореволюційну літературу творили переважно молоді митці. 1913 р. не стало Лесі Українки, М. Коцюбинського, 1916 р. — І. Франка. По той бік кордону, відірваними від літературного процесу зосталися О. Кобилянська й В. Стефаник. Дехто зі старших майстрів не зміг знайти себе в новій суспільно-духовній ситуації й відійшов від активної участі в мистецькому житті. Ці факти допомагають зрозуміти настрої молодечого нігілізму щодо здобутків попередників, наївно-безоглядні заяви про цілковито нову сторінку історії, культури, про початок нової ери, народження нової людини. (Навіть узвичаєний календар здавався темпераментним романтикам невиправданим анахронізмом. Так, згадуваний "Наш універсал" був датований "листопада шостого нашої ери року четвертого".)

Утім якщо не брати до уваги крайні ліві угруповання, то ставлення до традицій не було аж таким однозначним. В українській літературі XIX ст. бачили різні лінії розвитку, і явища, гідні наслідування, відрізняли від засуджуваних чи навіть висміюваних. Спадщину недавнього минулого заперечували не лише молоді революційні романтики. Від народницької, громадянськи заангажованої традиції відмовлялися свого часу і "молодомузівці", і "хатяни". Найвиваженішою була, очевидно, позиція неокласиків. Закликаючи серйозно вивчати українську культуру, вони не закривали очей на її неповноту, на недостатність народницьких концепцій, на всі дотепно окреслені М. Зеровим негаразди, що породжувалися складнощами розвитку в умовах недержавності, постійних переслідувань і заборон: «В наших літературних обставинах все ще мало справжньої культури. Мало знань, мало освіти, і "наука не в авантаже обретается". Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч, незнайомі з джерелами, ми утворюємо собі різні фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності» [13].

Окрім внутрішніх суперечностей самого культурного процесу, протягом 20-х рр. у розвитку літератури дедалі

[12] *Костецький І.* Зазн. праця. — С. 147.

[13] *Зеров М.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 572.

більше відчувалися і позалітературні, ідеологічні впливи. Окремі письменницькі угруповання, перш за все пролетарський "Гарт" та селянський "Плуг", претендували на неподільну роль речників партійно-державної політики в мистецтві. Ці претензії чимдалі більше підігрівалися неприхованою підтримкою з боку партійних органів. Вільне творче змагання пробували підмінити протекціонізмом за ідеологічно-класовим принципом. Напівграмотні вчорашні червоноармійці чи комнезамівці вважали своє героїчне минуле своєрідною перепусткою у велику літературу, "очищену" від буржуазних пережитків. Незграбні сількорівські дописи видавалися за вершини революційного письменства. Подібно до того, як у перші роки свого існування нова влада претендувала на створення егалітарного суспільства, егалітарної держави, якою будуть управляти кухарки, так само і в літературі, мистецтві йшлося до повної нівеляції художніх критеріїв. Але егалітаризація була згубною як для державних (уже в 30-ті рр. дуже швидко витворюється нова еліта, нова державна ієрархія), так і для мистецьких структур. Загальне зниження культурного рівня ставало катастрофічним, і ця нівеляція критеріїв була згубною для розвитку мистецтва. Активізація просвітянства пов'язувалася з кількома причинами. Хоча боротьба з народництвом була одним із найважливіших завдань всього українського модернізму, проголошення курсу українізації на якийсь час парадоксально посилило неонародницькі настрої. Відродження українства бачилося багатьом його апологетам як замилування "шароваристою ненькою" і спадщиною "батька Тараса", як відновлення старосвітських побутових аксесуарів, а відтак і консервативних тенденцій у літературі, культурі (саме це має на увазі Дмитрій Карамазов у "Вальдшнепах", з неприхованим роздратуванням висловлюючись про "ідіотські українізації"). Тож основна дилема літературної дискусії 1925—1928 рр. — Європа чи просвіта? — пов'язана з питанням про стильові орієнтації: безпосереднє взорування на вищі досягнення європейської культури чи звичне для колоніальної свідомості схиляння перед культурою метрополії, обмеження кругозору лише і перш за все російськими впливами. Українська інтелігенція болісно відчувала наростання російського централізму, протегування проросійським культурним тенденціям. Ідеологія всесвітньої пролетарської революції поступово заміювалася ідеями зміцнення російської державності, хоча цей процес тривав ще ціле десятиліття.

Першорядні здобутки літератури, живопису, театру, кіно ставили українську культуру справді врівень з культурами розвинених європейських країн. Поширювалася сфера вживання української мови, відбувалися незворотні зміни в свідомості. Наростала віра у могутній потенціал нації, яка утвердила свою державність. (Ця віра геніально явлена у тогочасній літературі, в поезії Тичини, прозі Яновського і Хвильового, драматургії Куліша.) Якраз вона живила концепцію азіатського ренесансу і месіанської долі України у виступах Хвильового. Але разом із тим посилювалися претензії на мистецьку гегемонію з боку масової культури у її гірших виявах. Причому розрив між верхнім і нижнім рівнями українського письменства був разючим. Вияснення перспектив мистецького розвитку, аналіз всіх існуючих суперечностей літературного розвитку ставали конче необхідними.

Конфлікти підігрівалися міжгруповими пристрастями. Одна з найавторитетніших на початок 20-х рр. письмен-

ницьких організацій "Гарт" об'єднала в своїх лавах талановитих митців. Але ілюзії, пов'язані з розквітом пролетарської культури, розвіялися, як уже говорилося, досить швидко. Частина "гартівців", які не поділяли ідей масовізму й не хотіли коритися ідеологічному тиску, створили за ініціативою Хвильового групу "Урбіно" (Тичина, Дніпровський, Смолич та ін.). Навіть назвою вони представляли себе як альтернативу пролетарському "Гарту", як співдружність вільних творців, для котрих найпривабливішими видаються ідеали італійського Відродження і постать геніального Рафаеля. Існування "Урбіно" було нетривалим щасливим періодом вільного товариського спілкування, наснажуючого й творчого, не скутого якимись сторонніми впливами.

Але обставини культурно-мистецького побуту не давали змоги усунутися від злободенної полеміки й боротьби. У листопаді 1925 р. постає ВАПЛІТЕ, яка об'єднала кращих столичних письменників. У Києві з дещо аморфного "Асписy" (Асоціації письменників) виділилися дві надзвичайно представницькі групи: "Ланка" (пізніше прибрала назву "Марс" — Майстерня революційного слова), куди увійшли В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович, М. Галич, Т. Осьмачка, Г. Косинка, а пізніше Б. Тенета, М. Івченко, Д. Фальківський і неокласики. "Гарт" і особливо "Плуг" з їхніми численними філіями, клубами, вечірками, невпинною адміністративною метушнею перетворювалися на організації швидше культурно-освітні, ніж творчі. Позиції європеїстів і неонародників виразно окреслювалися як антагоністичні.

М. Хвильовий скористався першим же приводом — листом третьорядного "плужанина" Г. Яковенка зі скаргою на зверхньо наставлених щодо революційної літератури "сивочолих олімпійців", щоб висловити своє розуміння ситуації та сформовані в палких урбінських дискусіях з однодумцями уявлення про завдання і блискучі перспективи української культури. Стаття «Про "сатану в бочці", або Про графоманів, спекулянтів та інших "просвітян"», опублікована у харківському вістянському додатку "Культура і побут" 30 квітня 1925 р., фактично започаткувала літературну дискусію 1925—1928 рр. Хвильовий, цей вічний носій "духу неспокою", перебував тоді в зеніті слави як автор "Синіх етюдів" та "Осені". Він зумів висловити думки всієї справді творчої української інтелігенції. "Крик серед півночі в якімсь глухім околі", — сформулював своє відчуття М. Зеров [14]. Подібними були й враження М. Могилянського: "В кімнаті, де було так душно, що дихати ставало важко, раптом відчинено вікна, і легені разом відчули свіже повітря" [15]. 24 травня 1925 р. у Києві в будинку Всенародної бібліотеки України відбувся диспут "Шляхи розвитку сучасної літератури", де в ході обговорення статті М. Хвильового були уточнені й розвинені позиції опонентів. Упродовж 1925—1926 рр. з-під пера Хвильового з'явився ще ряд памфлетів, об'єднаних у цикли "Камо грядеши", "Думки проти течії", "Апологети писаризму". Написана 1926 р. "Україна чи Малоросія?" так і не побачила світу за життя автора. Важливим внеском у літдискусію були статті М. Зерова, який, попри звинувачення в "буржуазності" і "втечі від сучасності", не завагався підтримати романтика-бунтаря. З-поміж опонентів найпослідовніше виступав зачеплений за живе плужанський ватажок С. Пилипенко (статті "Куди лізеш,

[14] Див.: *Зеров М.* Твори. — Т. 2. — С. 573.
[15] Там само.

сопливе, або Українська воронщина", "Тов. Хвильовий у ролі літпопа", "Від агітації до пропаганди" та ін.). Дехто, як О. Дорошкевич, Ю. Меженко, пробували зайняти проміжну позицію. Пізніше, коли дискусія вийшла за рамки літературної, у справу втрутилися вже й політичні, державні діячі (В. Затонський, О. Шумський, М. Скрипник, А. Хвиля), аж до генерального секретаря ЦК ВКП(б)...

Хвильовий виступив проти засилля сумнозвісного масовізму ("гаркун-задунайства", "червоної просвіти"), проти профанації мистецтва, зведення його до ролі ідеологічного обслуговування партійної політики. Обстоюючи "романтику вітаїзму" як стиль "мистецтва наших днів", він наголошує, що його творцями стануть лише талановиті, геніальні митці. У "Камо грядеши" і "Думки проти течії" автор гостро ставить питання про орієнтації української культури: Європа чи просвіта? Коли поняття просвіти уособлює тут все відстале, назадницьке, епігонське, то Європу Хвильовий здебільшого трактує не як географічну, а як психологічну категорію. "Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса" [16]; це — «психологічна категорія, яка виганяє людськість із "Просвіти" на великий тракт прогресу» [17].

Ревнителі ідейної чистоти одразу ж побачили загрозу реставрації старого, намагання осквернити пролетарське мистецтво гнилим духом вмираючої Європи. ("Он муза аж здригнулась, як почула, Що ті переклади з Гомера і Катулла Відродять капіталістичний світ", — з сумною іронією коментував подібні настрої П. Филипович.) За кожним пасажем памфлетиста бачилися хибні орієнтири й страшні посягання на "величні здобутки". Не надто поважаючи правила публічних дискусій, деякі учасники вкладали у слова Хвильового абсолютно довільний зміст. «Справді, винуватий! — відгукнувся М. Зеров. — Замість сформулювати в першій своїй статті, чого саме хоче він від нинішньої української літератури, він волів просто просигналізувати читачам свої настрої в одному слові "Європа", протиставляючи її "гопачно-шароваристій" "Просвіті". Чи не сподівався т. Хвильовий, що ми такі догадливі та що його попередня творчість, його загальновизнане місце "первоприсутствующего" від пролетарської літератури забезпечують його думку від фальшування та перекручень, від накидання йому того, що він не збирався казати?» [18] Тим більш, що деякі мотиви "Камо грядеши" звучали ще у ранній новелістиці періоду "Синіх етюдів". М. Зеров пробував метафоричні образи Хвильового подати в точніших, раціональніших формулюваннях. Він розвіював страхи перед нібито чужою Європою: "Така самоосвітня праця буде першим кроком на шляху до того, що т. Хвильовий умовно назвав Європою. Перебороти її ми можемо, тільки опанувавши її здобутки. Хочемо ми чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської, — щоб не згадувати імен другорядних, — європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європеювання, опанування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки завоювання явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному єстві" [19]. Лідер

[16] *Хвильовий М.* Твори. — Т. 2. — С. 426.
[17] Там само. — С. 442.
[18] *Зеров М.* Твори. — Т. 2. — С. 568.
[19] Там само. — С. 572.

неокласиків наголошував на необхідності не лише засвоєння досвіду світової літератури, але й усвідомлення української традиції, переоцінки ролі багатьох наших культурних діячів.

Після цілої зливи нападок і критичних закидів М. Хвильовий у "Думках проти течії" виділяє спеціальний розділ для тлумачення гасла "психологічної Європи". "Ви питаєте, яка Європа? Беріть, яку хочете: минулу — сучасну, буржуазну — пролетарську, вічну — мінливу <...> Тут ми, нарешті, стикаємось з ідеалом громадської людини, яка в своїй біологічній, ясніш психофізіологічній основі вдосконалювалась протягом багатьох віків і є власністю всіх класів <...>Це — європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, — знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це — доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух" [20]. Антитезою до цієї європейської культури, фаустівського типу людини як уособлення творчого начала, вічної жадоби пізнання й оновлення життя виступає у Хвильового "культурний епігонізм", примітивне хуторянство гаркун-задунайських.

Плекаючи надії на небачений розквіт українського мистецтва, навіть на месіанську роль своєї нації, письменник насамперед наголошує на необхідності позбутися вікового назадництва: "Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати" [21]. Саме тому, вважав Хвильовий, сучасне мистецтво переживає кризу.

Треба серйозно подбати про українізацію пролетаріату, тобто про соціальну базу культурної революції. Бо привабливе гасло пролетарської літератури буде порожньою балаканиною, якщо ця література не матиме масового україномовного читача. Висуваючи гасло "Дайош інтелігенцію!", автор наголошував на тому, власне, загальнозрозумілому твердженні, що лише інтелігенція, а не напівосвічені робітничо-селянські маси, може творити літературу і мистецтво, відстоював пріоритет таланту й розуму перед войовничим наступом "масовізму". Це тим більш дратувало опонентів, що втілювалося в промовисті образи: для Хвильового незрівнянно дорожчий "радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва" [22], ніж легіони "просвітян".

У полемічному запалі Хвильовий таки перебирав, стверджуючи, що сучасна російська література, мовляв, стала цілковито міщанською й нічого вартісного не дала (ці перехльости, зрештою, дорого обійшлися Хвильовому...). Але основна теза була в суті своїй незаперечною. "Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою" [23], — застерігав він. "Коли ми беремо курс на західноєвропейське письменство, — ділився найзаповітнішими прагненнями письменник, — то не з метою припрягти своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його від задушливої атмосфери позадництва. В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом" [24]. Отож новітня українська література не може орієнтуватися лише на російську, бо інакше не позбудеться рабської наслідувальності, колоніального комплексу меншовартості. Лише оригінальне ми-

[20] *Хвильовий М.* Твори. — Т. 2. — С. 467, 468.

[21] Там само. — С. 471.

[22] Там само. — С. 394.

[23] Там само. — С. 573.

[24] Там само. — С. 575.

стецтво може стати великим мистецтвом, збагатити світову культуру.

Та культурологічні проблеми вже майже не бралися опонентами до уваги. Дискусія все більше набирала політичного характеру. Хвильовому вже несила було протистояти зовнішньому тискові. "Україну чи Малоросію?", зосереджену, мабуть-таки, більше на суспільно-політичній, ніж власне літературній проблематиці, опублікувати не вдалося. Майстерність полеміста тут, здається, розкривається найповніше. Чіткі, відшліфовані формули й визначення змінюються дотепними кпинами над учнівськими помилками "високовчених" опонентів, історичні аналогії — авторськими ліричними відступами, що часом нагадують сторінки його романтичної прози.

Хвильовий іще раз роз'яснює свої основні тези: "психологічна Європа", ставлення до російської літератури і, нарешті, "азіатський ренесанс". Під Європою, отже, маються на увазі не лише технічні досягнення, але певна психологічна категорія, тип людини. Щодо ставлення до російського письменства, то Хвильовий формулює свою думку досить чітко: "Є дві Росії" — пролетарська, комуністична і «Росія Сухаревської крамарихи та жидкобородого "богоискателя"» [25]. У конкретних оцінках тогочасної російської літератури, приміром Б. Пильняка, В. Іванова, Хвильовий, звичайно ж, необ'єктивний. Але адресат його критики в принципі інший. По-перше, йдеться про літературне міщанство з його зневажливим ставленням до національних культур колишніх колоній. Зокрема, письменник дає відсіч напостівським претензіям на пролетарську "гегемонію". По-друге, він справедливо застерігає від пережитків старого імперського мислення, російського імперського шовінізму. Молоді літератури можуть розвиватися, лише звільнившись від колоніальних комплексів. Хвильовий вважає, що сама російська інтелігенція мусить поступово звільнятися від старої імперської психології, пізнавати культуру колись гноблених народів.

Розквіт національних культур прийде в атмосфері "весни народів", і тоді "національний геній України, Білорусії, Грузії і т. д. побідним тріумфальним кроком будуть іти по Західній Європі" [26]. Що ж, ця романтична візія була небезґрунтовною. Конкретних прикладів старого шовіністичного мислення, зневажливого ставлення до національних культур Хвильовому не бракувало. Письменник гірко іронізував, що «"більшість наших відповідальних товаришів" напередодні 10-ї річниці смерті Франка, давно відомого Західній Європі, не знають автора "Бориславських оповідань", великого публіциста й вченого» [27]. Ще однією ілюстрацією стала для Хвильового відома історія з листом М. Горького до О. Слісаренка, де російський письменник зневажливо відгукнувся про "украинское наречие" і перспективи розвитку української культури. Хвильовий нагадував, які глибокі корені має великодержавний шовінізм і якої пильної роботи потребує виховання справжнього, а не показного інтернаціоналізму. А те, що інтернаціоналізм усе більше ставав показним, що «Україна так собі, "для блізіру", а справді все-таки Малоросія» [28], відчувалося вже на середину 20-х рр. Актуально й до сьогодні звучать думки Хвильового на захист української мови.

В "Україні чи Малоросії?" автор іще раз розтлумачує свою ідею "азіатського

[25] Там само. — С. 610.
[26] Там само. — С. 603.
[27] Там само. — С. 605.
[28] Там само. — С. 500.

ренесансу". Він прямо посилається на теорію О. Шпенглера про циклічну зміну культурно-історичних епох, на його працю "Занепад Європи". Отож, за Хвильовим, майже всі культури патріархального періоду утворилися здебільшого народами, які мешкали в Азії або поблизу її кордонів. Європейці тут відіграли порівняно невелику роль. Уже утвердження феодального ладу пов'язане з європейською територією, "де людський матеріал був повний набраної в віках і не виявленої енергії. Цією енергією Європа розв'язала не тільки другий період, але й третій — буржуазний" [29]. Звідси — вичерпаність європейського культурно-історичного циклу. І тому нове, четверте культурне відродження Хвильовий пов'язує з Азією. Її енергія після тисячолітнього відпочинку розв'яже всесвітньо-історичні завдання. Передовим авангардом азіатського ренесансу Хвильовий бачить Україну, молоду націю, яка стоїть на межі Європи й Азії, "двох великих територій, двох енергій" [30].

Ця ентузіастична теорія не може не захоплювати, хоч навряд, щоб вона мала якесь практичне значення. Але надії на національно-культурний ренесанс мали під собою ґрунт — блискучий розквіт українського мистецтва першої чверті віку, справді одного з вершинних осягів української національної культури. Розпочавши свій памфлет поетичною згадкою про те, що "таємна птиця відродження розплющила очі і розправляє свої могутні крила" [31], Хвильовий замикає це ліричне обрамлення візією "прекрасного сонця відродження" [32] на світанковому небі.

Але наставав час гірких поразок і жахливих розчарувань. Дискусія все більше політизувалася. Ярлик "хвильовізму" був рівнозначним найтяжчим звинуваченням. У полеміку втрутився сам Й. Сталін листом "тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У" від 26 квітня 1926 р. Він обурився найбільше тим, що "український комуніст Хвильовий не має нічого сказати на користь Москви, як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше геть від Москви" [33]. Від загнаних у безвихідь Хвильового та його однодумців вимагали покаянних листів, публічного зречення тощо. Однак вони все ж продовжували відстоювати свої позиції вже за допомогою інших засобів.

Після так званої самоліквідації в січні 1928 р. ВАПЛІТЕ активніші її члени групуються навколо альманаху "Літературний ярмарок". І за змістом, і за оформленням це було одне з найвищих досягнень усієї української журналістики XX ст. Дотепно, винахідливо, вносячи в обговорення найсерйозніших проблем елементи мистецької гри, редакція відстоювала все ті ж ідеї вільного, автономного розвитку мистецтва. Полемізуючи з ВУСППом, висміюючи горезвісну життєподібність і "монументальний реалізм", автори "Літературного ярмарку" розвивали теорію "активного романтизму", підтримували інші модерні напрями в тодішньому письменстві. Та доба відносної свободи слова минала, позагруповий альманах мусив припинити своє існування.

Творче життя поза організацією в умовах невпинного цькування будь-яких проявів вільної думки ставало вже неможливим. Останньою спробою для колишніх "ваплітян" відстояти свою незалежність стало нове угруповання "Пролітфронт" і видання впродовж

[29] Там само. — С. 612.
[30] Там само. — С. 615.
[31] Там само. — С. 576.
[32] Там само. — С. 621.
[33] *Сталин И.* Сочинения: В 13 т. — Москва, 1948. — Т. 8. — С. 14.

1930 р. однойменного журналу. У порівнянні з "Літературним ярмарком" місячник "Пролітфронт" здається сірим, одноманітним, надміру політизованим. Між цими виданнями пролягла ніби ціла епоха. Якоюсь мірою так воно й було. Разом з іншими правами людини, політичними, громадянськими свободами обмежувалася і свобода слова. Йшлося до "гарнізонної" регламентації всіх сфер культурно-мистецького життя. Всіляко підтримуваний владою ВУСПП ставав рупором партійних вказівок, перетворюючи критику на "прокурорський допит", вимагав єдиномислія і слухняності.

1928 рік є досить формальною датою закінчення літературної дискусії. Вона, власне, обірвалася на півслові. Засаднича опозиція Європа — просвіта була лише виявлена, поставлена на обговорення. Причому і європеїст Хвильовий, і народник Пилипенко при початках свого полемічного двоєборства щиро піклувалися про розквіт української літератури. Це був нормальний, по-своєму закономірний процес боротьби старого, віджилого й нового, поки ще незвичного, дратівливого, яке згодом має стати для всіх самоочевидним. У творчому змаганні модерністи, європеїсти звичайно ж переважали прихильників старого народницького реалізму. "Плужани" не могли похвалитися багатьма яскравими талантами. Література, культура, всупереч палким бажанням жерців чистої краси, беззахисна перед брутальним втручанням політики і, на жаль, аж ніяк не безвідносна до суспільних процесів (то інша справа, що в кінцевому підсумку, з погляду вічності, поет завжди перемагає можновладця чи тирана). Дискусія про перспективи розвитку української літератури була припинена політичними методами. Бо в тоталітарній державі розквіт української, як і інших національних культур, був явищем небажаним і навіть загрозливим. Поетові тут уготована лише роль одописця, але не володаря дум і сердець. Отож і європеїстів, і "плужан", і "вусппівців", попри їхні клятви у відданості "марксівським постулатам" і партійним вказівкам, чекала однакова доля жертв репресивної машини.

А незнята дилема Європа — просвіта знову й знову поставала на всіх переломних етапах розвитку нашої літератури. У кінці сорокових вона була вододілом між членами МУРу, згодом до неї зверталися під час нетривалої суспільної відлиги шістдесятники і, нарешті, вона з несподіваною гостротою виявилася у полемічних статтях і виступах рубежу вісімдесятих—дев'яностих.

1.2.2. Поезія

Сучасний історик з української діаспори так підбиває перші підсумки національної та соціальної драми, що відбулась на просторах України в 1917—1920 рр.: "Якщо змагання за національне самовизначення зумовили специфічні риси української революції, то соціально-економічні перетворення пов'язали її зі всеросійською революцією. На Україні, як і скрізь у колишній царській Росії, зник старий лад, і селяни розподілили між собою значну частину конфіскованих земель. Тому, хоч мрії про незалежність лишилися не здійсненими, багато українців мали підстави вважати, що революція не покинула їх з порожніми руками. Все залежало від того, чи дозволить радянський уряд українцям консолідуватися й скористатися здобутками революції" [34].

У перші часи відповідь на це питання видавалася обнадійливою — принаймні

[34] *Субтельний О.* Україна: Історія. — Київ, 1991. — С. 331.

значній частині українського суспільства. В роки непу, коли більшовицька партія з тактичних міркувань змушена була піти на певні поступки не тільки в соціально-економічній, а й у національно-культурній політиці (курс на українізацію), нива української культури навіть в умовах недремного державного контролю встигла розквітнути досить буйним, хоч і трагічно короткочасним цвітом. Недарма щойно згаданий історик називає 20-ті рр. в Україні новаторськими, а чимало інших авторів схильні бачити в них продовження того ж загального (за великим історичним рахунком — третього) національного відродження, яке в галузі культури почалося ще на зламі століть.

У визначенні парадигми розвитку української художньої культури в ці часи слушно наголошується на моменті її ідейно-тематичного та естетичного оновлення, "модернізації" (не обов'язково під знаком звичного "модерну"), освоєння багатого досвіду Заходу і Сходу. (М. Хвильовий сформулює це у вигляді концепції "азіатського ренесансу", тобто культурного вибуху в досі поневолених імперіями країнах; починатися він мав з України; П. Тичина 1923 р. схвально підхопить цю ідею у вірші "Вітер з України".)

Ще в останні передреволюційні роки в поезії утворюються деякі нові школи українського модернізму, формується художній авангард. Ідеться про виступи футуриста М. Семенка (збірки 1913—1914 рр. — "Prelude", "Дерзання", "Кверофутуризм") і на кілька років пізнішу появу книг молодих поетів, що репрезентували другу після передсимволістських поезій молодого П. Карманського або М. Філянського, цього разу вже значно сміливішу в стильовому розумінні хвилю українського символізму — "Сонячні кларнети" П. Тичини, "З зелених гір" і "На грані" Д. Загула, "На березі Кастальському" О. Слісаренка, "Поезії" Я. Савченка, "Світотінь" і "Луни" В. Ярошенка, "Мій дар" В. Кобилянського. Одночасно з'являються книжки завтрашнього неокласика, поки що небайдужого до стильових надбань і символізму, і акмеїзму, і імпресіонізму, — "Під осінніми зорями" та "На узліссі" М. Рильського. Усе це в широкому розумінні є і продовженням модернізму 1900-х рр., і водночас початком нового етапу в розвитку української поезії, пов'язаного з тим творчим піднесенням, яке умовно називають "українським ренесансом 20-х років".

Стилістично "визрілий" (хоч певною мірою і наслідувальний) український символізм, що сформувався і відцвів протягом кількох років, був як поетична школа вже історично запізненим: віддаватися жаским видивам і космічному песимізмові "на грані вічного Нічого" в часи революції, під грім розпаду одних і народження інших держав було справою досить анахронічною, надто для молодих, повних сил поетів, які становили основне коло його творців... Якщо виокремити з групи символістів кінця 1910-х рр. П. Тичину, у творчості якого ранній символізм був лише одним із складників загального стильового самовідчуття ("Ні до якої школи не можу себе зарахувати. В мене є символізм, і імпресіонізм, і навіть футуризм та в деякій мірі імажинізм"[35], — зазначав він на початку 20-х рр.), та якщо зважити, що чи не більшість названих поетів — О. Слісаренко, В. Ярошенко, Я. Савченко — згодом знайшла себе в прозі або критиці, то найбільш представницькою й характерною постаттю в цій течії залишиться ***Дмитро Загул*** (1890—1944).

[35] *Тичина П.* Із щоденникових записів. — Київ, 1981. — С. 43.

Поет "з зелених гір" Буковини, який у своїй дебютній книжці показав себе тонким ліриком, зачудованим у красі рідного краю, у наступній збірці "На грані" (1919) виступає вже сформованим майстром символістичного образного коду, за яким — песимістичне, часом розпачливе відчуття навколишньої дійсності ("Впала маска... і пащу роззявила Чорна прірва страшного буття"; "Наші Едеми — тільки фантоми. Хто скаже, де ми?"). Мимовільний передвісник пізнішого екзистенціалізму, Загул, однак, крізь свій філософський розпач уміє кутиком очей іронічно глянути й на себе, на своїх співтоваришів по фаху: "Мов силуети Над Ахеронтом, Всі ми — поети — З Кантом і Контом — Вічно блукаємо в царстві примар" [36]. На кривавий розгул муравйовщини і терор ЧК поет у тому ж 1919 р. (під псевдонімом Г. Юрисіч) відгукнувся збіркою гнівних, сповнених разючого сарказму віршів "Мара. Пам'ятка червоного року". В пізніші роки Д. Загул, зберігши в ліриці смак до філософського роздуму, а разом з ним до історико-культурного, частково міфологічного словника, подеколи до стилізованих "архаїчних" жанрів ("дифірамби" водоспадові, пісні весні тощо), досить плідно працював як поет, критик і теоретик літератури.

Близькою до символізму була поезія талановитого ***Володимира Кобилянського*** (1895—1918), теж буковинця, що опинився в революційному Києві, замисленого лірика і майстра форми, поета, чиє світовідчування було забарвлене у помітні пантеїстичні тони. У його єдиній — посмертній — збірці "Мій дар" мінорні "осінні" настрої, висловлені в формулі "Краса переходу — найвища краса", по-своєму узгоджено сплітаються з уславленням творчості, вітанням життя: "Гори, твори! Бо творчістю одною Повстане чоловік!" [37]

"Безперечно, ми стоїмо тепер напередодні нового розцвіту української поезії", — писав у передмові до книжки Кобилянського М. Зеров, і його слова виявились багато в чому пророчими. Події революції і визвольних змагань, тяжкі історичні драми, пережиті суспільством, нова пореволюційна доба, сповнена для однієї частини української інтелігенції політичних утисків і страху перед терором (але, всупереч усьому, і самовідданої наукової, творчої праці), для другої — новонародженої, посталої в сумнівах та ваганнях і поки що глибоко не захитаної віри в соціалістичне майбутнє, в творчу силу молодого "вітру з України", для третьої, що опинилася в еміграції, — ностальгічної туги і шукання нових шляхів, нових світоглядно-культурних парадигм, — усе це породило на диво багату, розмаїту, часто цілком різноспрямовану, але яскраву в своїй сукупності поезію першого пожовтневого десяти-двадцятиріччя. Пізніше в радянській Україні вона до такого рівня вже не підносилась, і тільки в 60—80-х рр. у ній повіяло рвучкими свіжими вітрами, в яких відчувалися певні відгомони творчих дерзань і "поетів двадцятих", і їхніх ближчих попередників — модерністів початку віку.

Особливо сильний і оригінальний мистецький вислів нова доба (включаючи її "допорогові" передчуття) здобула в творчості Павла Тичини, поета загальнонаціонального і світового масштабу. В певному розумінні це постать центральна для тогочасної української поезії — і тим, що поет узяв на себе ідейно-емоційну вагу найбільших національних, суспільних колізій своєї доби, і його прагненням до новаторського

[36] *Загул Д.* На грані. — Київ, 1919. — С. 24.
[37] *Кобилянський В.* Мій дар. — Київ, 1920. — С. 11.

Максим Рильський.

художнього синтезу, і, зрештою, як це не гірко, духовним і творчим трагізмом у задушливі часи тоталітаризму.

Виступавши у своїй першій збірці "Сонячні кларнети" співцем визвольного духу і небувало світлої космічної гармонії ("Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, — Лиш Сонячні Кларнети"), Тичина став, по суті, поетом-провісником весняного відродження своєї нації. Він з геніальною силою виразив від імені національної інтелігенції його злети, спади, поразки й зміни дороговказів — у екстатичному, сповненому значущих архетипних символів "Золотому гомоні", в перейнятому подивом і моторошним трепетом "Одчиняйте двері", в без краю трагічній "Скорбній матері": тут, у найкоротшому, але й найсильнішому викладі — мало не все головне, зв'язане з історією української національної революції. Жорстокість громадянської війни викликала в нього глибокий осуд і обурення ("Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став..."), адресовані в першу чергу тим, хто ідеями соціалізму намагався виправдати брутальне "революційне" насильство, політичне диктаторство і лицемірство: "Соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити", — відповідав їм (тобто, як легко зрозуміти, більшовикам) поет своїм містким філософським афоризмом. Але була своя логіка і в тому, що він, як і чимало демократичних та лівих українських інтелігентів, уже в ході громадянської війни сприйняв — спочатку з ваганнями й застереженнями (наприклад, вірші "Паліть універсали, топчіть декрети", "Зійшлись попи, диктатори — о, сором"), а згодом достатньо щиро й переконано — ідеї соціальної революції та радянського ладу життя. Настрої певного соціалістичного утопізму ("В космічному оркестрі", "Живем комуною") поєднувалися тут з реальними і творчими імпульсами — бути разом зі своїм народом, передусім із селом, яке нарешті "повінчалося" з землею і прагнуло жити на ній вільно і спокійно ("Сійте в рахманний чорнозем З піснею, з грою" — як писалося в одному з віршів ще 1919 р.). Збірки "Плуг" (1920) і особливо "Вітер з України" (1924) переконливо засвідчили цей новий ідейний етап у творчості Тичини, коли він міг, здавалося йому, з повним правом сказати: "Я дійшов свого зросту і сили, Я побачив ясне в далині" [38]. Але тільки посмертно розкритий архів поета, його невидрукувані чи незакінчені твори показали, що гострі сумніви і в 20-х рр. не раз навідували його творчу душу. Прикладом може бути поема "Прометей", у якій титан античного міфу, побачивши глибоку антигуманність, торжество голого раціоналізму й техніцизму, повне знищення прав особистості на користь колективу і маси, впадає в тяжкий розпач: "Ліпше вмерти" [39]...

[38] *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. — Київ, 1983. — Т. 1. — С. 184.
[39] Там само. — С. 485.

П. Тичина — творець самобутнього поетичного стилю, неповторно-індивідуальної художньої системи, в якій образні структури модернізму кінця XIX — початку XX ст. (передусім символізм) "сплавлені" в цілком нову єдність із національно-фольклорною стихією, зі світом найглибших українських міфів та архетипів. У цьому розумінні він — найвизначніший попередник того новітнього (в широкому культурологічному сенсі) типу митця, який пізніше впізнаємо, наприклад, у постаті Ф.-Г. Лорки або Пабло Неруди, особливо ж у багатьох сучасних латиноамериканських поетах і прозаїках. Виняткова роль не тільки в поетиці, а й у цілому світовідчуванні Тичини належить музичному началу — тут він, за свідченням критики, пішов далі навіть таких поетів, як П. Верлен чи С. Малларме, не кажучи вже про К. Бальмонта, наситивши "духом музики" весь універсум своєї поезії — до того, що й соціологічну неправду він, за словами поета й критика М. Доленга, сприймає як музичну фальш... Але так було в кращі часи. Сталінізм зламав творчу волю Тичини. Як "співець партії" і поет "соціалістичних перетворень" він неминуче мав фальшивити, а фальшивити він (як справді великий поет) не вмів, і тому раз у раз збивався або майже на пародійну антихудожність ("Нехай Європа кумкає, У нас одна лиш думка є"), або на благенький примітив. Правда, навіть у свою найгіршу пору поет зберігав нахил до формального експериментаторства, покликаного здійснювати своєрідне компенсаційне призначення. Але були й періоди, коли Тичина ніби відроджувався, прориваючись до висот, на яких він колись владарював. Це стосується, зокрема, кращих творів поета, написаних у часи Вітчизняної війни, передусім оригінальної й глибокої поеми "Похорон друга", а також деяких зразків його філософської та особистої лірики.

Інший видатний поет пореволюційної України ***Максим Рильський*** (1895—1964) став чільним виразником естетичних ідей і настанов українського неокласицизму, що являє собою впливову поетичну течію не тільки в 20-х рр., але, по суті, беручи до уваги міцну традицію, і значно пізніше. Мотиви і настрої ранньої поезії Рильського — життєлюбне прагнення щастя, поєднане з шуканням надій, інших етичних підпор, — у наступних збірках поступається місцем тузі за вічними зразками краси й досконалості, а водночас і більш земним мотивам радості праці, творчості, спілкування з природою. Поважне місце в його доробку належить темам культури, її захисту від більшовицького "лівацтва" (наприклад, поема "Чумаки"), просвітницьким мотивам прилучення "Микули новочасного" до цінностей освіти й науки.

Поезія Рильського сповнена художньо-принадної речової (пейзажної, побутової) конкретики, тонких психологічних подробиць, усе в ній вірогідно зриме і чутне та водночас позначене класицистичною високістю, шляхетним повівом ідеального, чому відповідає й гармонійність системи художнього вислову, вишуканість смаку і непомильна емоційно-смислова адекватність лексики. Поетична мова Рильського — зразок художньої тонкості, чистоти і ясності; аура "класичності", що оточує цю мову, не ізолює її водночас і від реалій сучасності.

У 30-ті рр. у творчості поета настає злам, значною мірою вимушений. Рильський декларує себе як поет "громадянського обов'язку" в дусі принципів щойно проголошеного методу соцреалізму — і в значній частині своїх віршів та поем логічно потрапляє під владу

Микола Зеров.

Павло Филипович.

фальшивих політико-риторичних шаблонів. На щастя, автор поеми "Дощова трилогія" та книги "Збір винограду" зумів зберегти себе як поет "приватної" й "домашньої" сторони життя (теми праці, природи, родини, інтимних почуттів, значною мірою теми культури), у яких міг без надто помітних деформацій виявлятись його гуманний, життєлюбний хист. Драматична історія України у тоталітарній державі зробила нерівною лінію його творчого розвитку в наступні часи. Бачимо тут піднесення патріотичного духу і поетичної снаги в роки війни з фашизмом ("Слово про рідну матір", численні інші твори), досить тривалу смугу творчого підупаду, викликаного повоєнним ідеологічним терором сталінізму, що боляче зачепив і самого поета. Лише в часи нетривалої "відлиги" поезія Рильського знову оживає — і свій життєвий шлях поет закінчує на високоплідній смузі свого "третього цвітіння", ознаменованого такими "озонними" для тодішньої атмосфери книгами, як "Троянди і виноград", "Далекі небосхили", "Веселики над полями" та ін.

"Першоприсутній" серед неокласиків поет, перекладач, критик та історик літератури ***Микола Зеров*** (1890—1941) був найвизначнішим у тодішній Україні "поетом культури", а разом з тим — хоч здебільшого в підтекстах — поетом-ідеологом, протестантом проти державного тоталітарного диктату в тій самій культурній царині.

Досконало огранені сонети й александрини його єдиної прижиттєвої збірки "Камена" здебільшого присвячені "образам і вікам" (назва одного з циклів), тобто культурно-історичним феноменам, що назавжди увійшли в пам'ять нащадків. Велику культурну історію народу країни Зеров умів читати не лише в постатях визначних її творців (цикл "Культуртрегери"), а й у пейзажах, в урбаністичних реаліях Києва, Чернігова, Херсона тощо. Пафосом змагань за органічне оновлення і сучасний фаховий рівень літератури овіяні і його критичні праці (книга "До джерел"), численні програмні та полемічні вірші, зокрема великий цикл "Ars poetica". Класикою українського перекладацького мистецтва стали переклади Зерова, передусім творів античних (римських), а також російських і французьких поетів (до яких щільно приля-

Михайло Драй-Хмара.

Володимир Сосюра.

гають вільні, не позбавлені прозорих алюзій переспіви та парафрази, наприклад мотиви "Одіссеї").

"Культурологічна" та історична тематика (окрім особистої та пейзажної лірики) домінувала і в творчості інших неокласиків — Павла Филиповича, Освальда Бургардта (під цим, власним, іменем він публікував переважно переклади) та Михайла Драй-Хмари, поета зі своєрідною манерою, в якій пізніший неокласицизм нашаровувався на більш раннє бароково-символістичне письмо; тільки 1989 р. в Україні була опублікована трагедійна поема "Поворот" — найвизначніший із його творів на теми сучасності й недавнього минулого.

Неокласиків та естетично близьких до них поетів часто — і упереджено несправедливо — звинувачували в художньому консерватизмі та світоглядному "бокуванні". Насправді їхня творчість, поминаючи ті чи ті вияви споглядальності, крім свого самоцінного художнього значення, відігравала в літературному процесі 20-х рр. важливу роль як начало, сказати б, культуроохоронне, естетично коригуюче, що наче несло в собі предметне нагадування про блиск і непроминальність класичних культурних традицій. Неокласицизм як традиція і стиль протистояв водночас і пролеткультівським та іншим лівацьким екстремам, і застійному провінціалізмові, етнографічній "малоросійщині".

У творчості поетів, "висунутих" потужним соціальним переворотом (чимало з них — вихідці з селянських, робітничих низів, інтелігенти в першому поколінні), впливовим настроєм і стильоформівним началом був революційний романтизм, вельми, правда, своєрідний у своїй подальшій еволюції, яка інколи доводила його і... до повного самозаперечення. Різноманітним він був і в художніх своїх виявах. Його виразниками ще в часи повстань та боїв стали талановитий, високоемоційний лірик Василь Чумак, сердечно-ніжний навіть у своїх бойових "червоних заспівах" (вісімнадцятилітнім юнаком його розстріляли денікінці), сповнений мужності й волі до діяння Василь Еллан-Блакитний, що залишав — хоч так і не залишив цілком — "самотню віоліну" особистої лірики заради нестримних похідних маршів (збірка 1921 р. "Удари молота і серця"), а також, на певному

Микола Бажан.

етапі, "ревфут" Михайль Семенко, автор поеми "Степ" та інших помітних свого часу творів. Був іще романтичний, але більш, сказати б, мозковий і риторичний революційний космізм 1919—1922 рр., що зацікавив на якийсь час багатьох поетів, але помітними художніми наслідками не вивершився, за винятком хіба що поеми П. Тичини "В космічному оркестрі". Далі романтична піднесеність (або, навпаки, туга і безнадія) здебільшого мали під собою вже реалістичнішу основу.

Таким поетом-романтиком, часто недалеким і від "звичайної" конкретно-реалістичної манери, був сердечно уподобаний широким народним читачем ***Володимир Сосюра*** (1898—1965), недавній робітник із Донеччини, вояк УНР, а потім боєць Червоної армії і в найкоротший час — абсольвент Комуністичного університету в Харкові. Генеральна тема молодого Сосюри — з'єднаний із потаємним трепетом гуманної людини пафос жорстоких визвольних боїв, у яких, правда, по-сосюринському неодмінно "злилася Боротьба з Коханням", потім — місто, непівські соціальні колізії та біль глибоких суперечностей у серці поета, які то вщухають, то знову загострюються. Великий ліричний, значною мірою "нутряний" талант споріднює його з Сергієм Єсеніним. Але якщо через серце співця Росії пройшов конфлікт між безжальним наступом індустріального віку і всім дорогим для поета в старому, патріархальному житті, то Сосюра, можливо, все життя ніс у собі болючу колізію між прийнятим комуністичним догматом і невигаслим національним почуттям українського робітника ("я — націонал-більшовик", — як характеризував він себе 1931 р. у забороненій збірці "Серце"). Численні антинепівські і "занепадницькі" мотиви в його книжках 20-х рр. можна вважати певним відлунням цієї основної духовної колізії, що не обминула Сосюру, як не обминула М. Хвильового і М. Куліша. І якщо збірки 30-х рр. на зразок "Люблю" були, по суті, втечею поета від "проклятих питань" дійсності, то в дні війни з фашизмом загострене патріотичне почуття продиктувало йому кличний вірш "Любіть Україну", що був згодом підданий розгромній критиці за командою з імперської Москви. Своїх читачів Сосюра полонив безхитрісними, але емоційно дієвими сполученнями "зворушливо-простої" буденної емпірії ("На щебінь часто ми до Сущенка ходили, За це платили нам щоденно четвертак") з красивою, романтичною епітетикою й метафорикою, іноді майже космічного виміру, хоч усе це поєднувалось у рамках одного й того ж твору: "Із зір сяйливий міст в Майбутність неоглядну Години перемог тільки для нас прядуть" ("Червона зима"). Але пізніше нерідко й розчаровував самоповторами, образними кліше.

З революційного романтизму, тематично живленого головним чином трагічними колізіями громадянської війни, починав свою творчу путь і ***Микола Бажан*** (1904—1983). В українську пое-

зію він вніс ваговите, часто рідкісне, семантично відсвіжене слово, смак до "архітектурного" відчуття змінюваного, історично створюваного світу — речового, пластичного, точно ограненого образу — разом з мистецьким інтелектуалізмом і нахилом розкривати в ліричному переживанні передусім "драму ідей". Поезія Бажана пройшла шлях досить напруженої еволюції, позначеної складними, не позбавленими суперечностей шуканнями. Основні тематичні поклади її на рубежі 20—30-х рр. становлять щільно з'єднані між собою філософія історії та філософія культури (цикл "Будівлі", поеми "Гофманова ніч", "Сліпці" та ін.), розглядувані, зрештою, в світлі головної проблеми, що хвилювала поета, — конфліктної свідомості сучасника і прагнення до її мужньої, творчої цілісності (поема "Розмова сердець" і "післямова" до неї — вірш "Смерть Гамлета", в якому, проте, розуміння "нового" гуманізму було спрощене і звужене в дусі класової догматики). У подальші часи, віддавши чимало сил праці над офіційною "історико-революційною" тематикою (поема "Безсмертя" та ін.), Бажан художньо знаходить себе, головним чином, у своєрідних етнопізнавальних мотивах, пов'язаних із поетичними відкриттями природи, культури, історії інших народів і країн (цикл "Узбекистанських" і особливо "Грузинських" поезій, що сприймаються як певний філософський діалог з Тичиною, з його "Чуттям єдиної родини"). Після ряду сильних творів, написаних у роки війни з фашизмом (поема "Данило Галицький", збірка "Сталінградський зошит"), Бажан певний час перебуває на малоплідних роздоріжжях "поета-громадянина" тоталітарного суспільства, аж доки не звертається до мотивів автобіографічного та культурно-мистецького характеру, поновлюючи також і деякі зі своїх художніх засобів молодих літ ("Уманські спогади", "Чотири оповідання про надію", "Нічні концерти"). Цікавими та незвичними були й стильові шукання цього широко обізнаного у світовій культурі митця: від жорсткого експресіонізму перших етапів, перебиваного нетривалими впливами, з одного боку, українського футуризму, а з другого — стилістичними повівами, що змушували згадати і Ж.-М. Ередіа, і Е. Верхарна, через образні й риторичні надлишки напівпубліцистичного стилю початку 30-х рр. — до повнокровного художнього синтезу своїх кращих творів, написаних в останні роки життя.

Євген Плужник.

Своєрідним "деромантизуючим романтиком" у поезії 20-х рр. був ***Євген Плужник*** (1898—1936) — палкий протестант проти жорстокого людовигублювання, яким ознаменувались роки революції та нещадної громадянської війни, і засилля міщанської психології, нерідко забарвленої в шовіністичні чи націоналістичні тони — в "мирні" непівські часи. А певні романтичні складники цієї поезії можна бачити в тому, що сам Плужник болісно мріяв про майбутню щасливу добу, коли "перекують

на рала мечі, І буде родюча земля — не ця. І будуть одні ключі Відмикати усі серця" [40]. Трагедія безвинної людини, що ставала жертвою будь-якого насильства (одночасно з ним цю тему підносили Д. Фальківський, Г. Косяченко, Т. Осьмачка, деякі інші поети), дістала в поезії Плужника таке глибоке й вражаюче вирішення, яке робить її одним із безцінних художніх документів справді щирого гуманізму XX ст. Ліризм, іронія, сарказм, "прицільна" афористичність, лаконізм, діалектична напруга мислі — все це невіддільні від неї художні тони і якості.

У пореволюційні часи досить буйно розвиваються ліві, авангардистські течії в українській поезії. Футуризм перестав бути в Україні справою єдиного волонтера в особі М. Семенка й ангажував до своїх лав гроно молодих прибічників, що колективно заманіфестували себе альманахом "Семафор у майбутнє" (1922). Але центральною постаттю серед поетів-панфутуристів до кінця залишився лідер об'єднання — ***Михайль Семенко*** (1892—1938). У бурях революції — соціальної та інтернаціональної (національна пройшла повз нього) — Семенко знайшов певну співзвучність своїм культурдеструкторським і глобальним, всесвітньо-об'єднувальним прагненням, причому "деструкція", за його теоретичними викладками, мала в кінцевому підсумку завершитись позитивною "конструкцією" — і в естетичному, і в ширшому суспільному сенсі. Визнаною класикою Семенкової поезії залишились його ревфутпоеми і поезофільми 1919 р. — "Тов. Сонце", "Степ", "Весна", що відбили щирий, хоч і дещо анархічний захват розмахом революційних подій, а також трохи пізніша урбаністична лірика з тих іще розвихрених часів (цикл "В революцію" тощо). Естетика й поетика "революційного футуризму" на деякий час привабила до себе таких поетів, як М. Бажан, О. Слісаренко, Я. Савченко, пізніше — О. Влизька, пародиста Едварда Стріху (псевдонім К. Буревія), але в другій половині десятиріччя, на етапі прагматично-індустріалізаторському і досить скептичної щодо національних традицій "Нової генерації" поетичні потенції українських лівих помітно знижуються. Хоча М. Семенко продовжує залишатися на своїх творчих позиціях, заявляючи тепер про себе, головним чином, поезіями на закордонні і, зокрема, антифашистські теми (збірка "Європа й ми", поема "Німеччина"). Оцінюючи його нерівноцінну поетичну працю, не слід забувати, що він одним із перших "дав слово" сучасному містові в українській поезії, розширив її словник, а почасти й форми (широко культивований ним верлібр), зумів "ухопити" деякі настрої й ритми масової свідомості свого бурхливого часу.

Близьким до творчості "ревфутів" був і той "конструктивний динамізм-спіралізм", який проголошувало об'єднання "Авангард" на чолі з ***Валер'яном Поліщуком*** (1897—1937) — єдиним, власне, відомим поетом у цьому угрупованні. Загадковий "динамізм-спіралізм" так і залишився предметом літературних жартів, але свої основні творчі настанови Поліщук викладав значно ясніше: "Непоетичний матеріал є матеріал сучасної поезії. Увесь напрямок сучасного мистецтва, в зв'язку з розвитком індустріалізованого побуту, в зв'язку з омашиненням світу, іде в бік приєднання до мистецтва також запасів художнього матеріалу, які колись вважали за недостойні для муз" [41]. Звідси — дещо

[40] *Плужник Є.* Поезії. — Київ, 1988. — С. 122.

[41] Прокламація "Авангарду" // *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917—1927). — 1930. — Т. 2. — С. 397.

поверхове "уїтменіанство" Поліщука (він справді був захоплений американським співцем "індустріальної демократії") з його уславленням стихійної "сонячної міці", але і з поштивим подивом перед творчою силою інтелекту, що поставала перед поетом в особах Сковороди, Франка, Ейнштейна...

По-своєму лівим поетом, навіть учасником "Техно-мистецької групи А", був вибагливий слополюб-філолог ***Майк Йогансен*** (1845—1937), який намагався поєднати дещо абстрагований, споглядальний інтерес до сучасності з пошуками "самовитого слова" в дусі В. Хлєбникова.

Майк Йогансен.

Завершувала 20-ті рр. українська поезія вже з певними бентежностями й сумнівами (згадати хоча б майже суцільне п'ятирічне мовчання П. Тичини після лірично глибокого кримського циклу 1926 р.), але ще на інерції свого попереднього "ренесансного" піднесення. На початку 30-х рр. компартійна диктатура все це нещадно обрубала, і на письменників та митців, яких залишалося дедалі менше після чергових хвиль репресій, було накинуто сіті всезагального "соціалістичного" конформізму: облудна й зухвала силова пропаганда тут діяла інколи не менш ефективно, ніж прямий примус. І так нелегко й зараз відділяти кванти духовного добра, життєвої й художньої правди (переважно у сферах приватних, інтимних, філософських тощо) від силоміць накинутої творцеві фальші та брехні в поезії цих тяжких років, згодом обірваних не менш тяжким, але, з погляду морального клімату, все ж явно відмінним періодом війни з фашистськими нападниками.

Поезія Західної України. Українська література протягом багатьох десятиріч не обмежувалася лише творами письменників радянської України. Вона творилась і на території інших держав — Польщі (Західна Україна), Румунії, Чехословаччини, творилась і літераторами з місцевих гілок українського народу, і представниками "наддніпрянської" еміграції, що відійшли на чужину після поразок Української Народної Республіки. Диференційована в політичному, світоглядному, естетичному розумінні, часто поділена на течії, що далеко не однаково ставились до тогочасної "Великої України", вона все ж являла собою частину єдиної української літератури нової епохи. Єдиної — не лише тому, що творилась однією мовою, а й тому, що навіть в ідейно полярних мотивах письменників по цей і по той бік радянського кордону відбивалися (зрозуміло, в кінцевому підсумку) різні аспекти складної, неоднозначної, зрештою, глибоко драматичної правди про долю України та її народу в "віці війни і революції".

На Західній Україні, передусім у Галичині, поезія міжвоєнної доби визначалась головним чином доробком двох творчих поколінь — "призовів" воєнних часів та кінця 20 — початку 30-х рр. Перше — це покоління "стрілецьких" поетів, співців українського січового

Богдан-Ігор Антонич.

стрілецтва, що боролося за визволення України в 1914—1918 рр., а потім у лавах УПА, захищаючи ЗУНР від польських окупаційних військ. Бачимо їх тепер головно в об'єднанні "Митуса", членами якого стали В. Бобинський, О. Бабій, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк. Громадянська активність їхнього слова в часи збройної боротьби змінилася тепер, у "переможній" Польській державі, відчутними настроями втоми і смутку, з якими була суголосна і поетика символізму, спадкоємно близька до певних зразків "Молодої музи" та недавнього київського "Музагету". Від символізму незабаром відійшов В. Бобинський, який став поетом по-своєму яскравої соціальної тенденції ("Стрільниця" та ін.), нагадуючи своїм "гранчастим" експресивним словом українця М. Бажана і поляка В. Броневського; 1930 р. він виїхав до УРСР, став активним радянським поетом — і загинув, як багато інших, у сталінських катівнях.

Найвидатнішим митцем слова у другому поетичному поколінні галицького міжвоєння став ***Богдан-Ігор Антонич*** (1909—1937). Своєю нетривалою в часі, але на диво оригінальною, самобутньою творчістю (книги віршів "Привітання життя", "Книга Лева", "Зелена Євангелія", "Ротації") він відкрив новий для української поезії художній світ, у якому владарює ідея глибокого, прапервісного зв'язку людини з буттям природи, буйного свята його нескінченних метаморфоз. Буйного, захопливого, але, як точно зазначив М. Ільницький, і глибоко драматичного в сприйманні поета, бо «перстень молодості й пісні неодмінно замикає перстень смерті як передумови і гаранта "вічної молодості"» [42].

Образна натурфілософія Антонича, що зливається з його загальною філософією, — одне з найцікавіших явищ світової поезії першої половини XX ст. У певному сенсі автор "Зеленої Євангелії", як великий поет Індії Р. Тагор, як П. Тичина з його "Сонячними кларнетами" і "Космічним оркестром", входить до числа митців, що стали провісниками багатогранної ідеї ноосфери, що дедалі глибше усвідомлюється людством у наші часи. Язичництво, поганство Антонича аж ніяк не завадило тому, що над усіма екстазами і хвалами біосу в його віршах незмінно просвічує радість відчуття себе людиною, людиною, співтворящою з природою. "Весни розспіваної князь" (одне з його самоозначень) був щедрим і своєрідним майстром у своїй поетичній фактурі — у фонтануючих метафорах, в усьому відважному імажинізмі своїх тропів, в уповільнених, але напружених ритмах і зумисне важкуватій фоніці, в якій іноді наче відлунюють ранні спроби українських футуристів ("в дно дня, дно дна сягати словом..."), у цікавих малярських ефектах: художня зброя молодого поета не по-

[42] *Ільницький М.* Західноукраїнська і емігрантська поезія 20—30-х років. — Київ, 1992. — С. 17.

ступалася нікому з визнаних метрів його епохи.

Поряд із Антоничем цікаві творчі лінії в поезії тодішньої Галичини репрезентували поет, критик, маляр С. Гординський ("поєднання досягнень українських неокласиків з їх еллінсько-парнаськими мотивами та романтичною традицією" [43]), радикальний у політичному сенсі поет національної орієнтації Б. Кравців та автор здебільшого релігійних віршів Г. Костельник. З поетів лівого, радянофільського напряму творчо визначились комуніст-підпільник, в'язень польського концтабору "Берези", з якого він і виніс свою поему "Береза", О. Гаврилюк, І. Крушельницький, а також українці-"пражани" А. Павлюк, С. Масляк, В. Хмелюк.

Поезія еміграції. Яскраво-болісною квіткою розцвіла в ці роки поезія еміграції (мовиться про першу, пореволюційну її хвилю). Упоєна гіркотою поразки, болями ностальгії, вона була сповнена тяжких роздумів про уроки минулого і заповіді на сьогодення. І хоч не все в цих роздумах було виваженим, історично справедливим, велика щирість і прямота, глибина емоційно-інтелектуальних переживань, драматизм ситуації, в якій опинилися її творці разом із десятками тисяч своїх співтоваришів на чужині, робили цю "поезію вигнання" (в її вищих, зрозуміло, зразках) визначним явищем усієї української літератури в новітню добу.

Син херсонських степів, старшина війська УНР у роки визвольних змагань ***Євген Маланюк*** (1897—1968) видав свою першу збірку "Стилет і стилос" 1925 р. у Чехословаччині, потім у різних місцях і в різні часи виходили книги його поезій ("Гербарій", "Земна Мадонна", "Земля й залізо", "Перстень Полікрата", "Остання весна", "Серпень"), а також літературно-критичних і публіцистичних есе. За короткий час він здобуває загальне визнання як найвидатніший поет української еміграції, "залізних імператор строф", за його власним віршовим рядком.

У широкому й багатогранному поетичному самовияві Є. Маланюка, де знайшлося незатиснуте місце і для особистої лірики, і для роздумів загальнофілософського та релігійного плану ("Без Природи і Бога Повертатиме в прах Чоловік", як було сказано в одному з його пізніх віршів), все ж править головна і всевладна тема поета — тема України. Виразник державницької ідеології, співець владної волі й "героїчного чину", він і в своїй поетично-філософській концепції України та її народу — предмета його довічної любові й глибокого сердечного болю — був своєрідним, незвичним і, сказати б, амбівалентним. Роздвоєність, дволикість єдиного образу переймає тут усе (надто в книгах 30-х рр.): Україна для Маланюка — це і "Степова Еллада", Марія, що має народити "припонтійським степам степового Месію", і "Чорна Еллада", Антимарія, "відьма сотниківна, мертва й гарна, що чорним ядом серце напува". Це трагічна парадигма чи не всієї поезії Маланюка, за винятком хіба що останніх з американських його книг. Тут — ядро всієї Маланюкової історіософії, згідно з якою найбільшим лихом української психіки є сумнозвісне малоросійство, слабкість чи й відсутність державного інстинкту, переважання м'якого й пасивного жіночого начала над чоловічим. Звідси й таке виразне в його поезії історіософське тяжіння до "залізного Риму" та "державної бронзи" Візантії на противагу вродливій, одначе безсилій Елладі. Але у віршах Маланюка це ще й висловлено з крайнім макси-

[43] Там само. — С. 20.

Євген Маланюк.

малізмом — аж до шокуючих атестацій України на кшталт "повія ханів і царів", "зрадлива бранка степова", хоч і супроводжуваних вряди-годи каяттям і благанням прощення ("Прости, прости за богохульні вірші..." [44]).

«Для розуміння зумовленості багатьох мотивів поетичної (а тим більш есеїстичної) творчості Є. Маланюка, — зазначав І. Дзюба, — треба мати на увазі і той вплив, що справила на нього ідеалістично-волюнтаристська ідеологія Д. Донцова з її імморалізмом <...> та авторитарністю, вождизмом, що в багатьох своїх моментах було спробою української модифікації двох тоталітарних ідеологій XX віку — фашизму і сталінізму. Певний відгомін цього ідеологічного догматизму чується в Маланюкових мотивах героїчного чину, абсолютизації волі тощо, а образи заліза й крові ставали дзеркальним відбиттям образів "класової ненависті" деяких українських радянських поетів тієї доби» [45].

Але — несхитний закон мистецтва — поезія ширша у своїх вимірах і вища у своїй суверенності за ті чи інші ідеологічні догми, прийняті її автором. Маланюк був високоталановитим, інтелектуально глибоким митцем. У його поезії імпонує передусім особистість її ліричного героя — людини прямої, незалежної, твердої в переконаннях, до певної міри навіть гордої у своїх скорботах і болях. Ворог досить звичної в нас сентиментальності та безформності думки, він наполегливо вносив в українські ліричні жанри чітке логічне та імперативне начало, зігріваючи його, однак, жаром тамованої, схованої "під метафорою" пристрасті. Свіжість, різкість і точність епітета, ощадна, але опукла пластика малюнка, напружена, зумисно немелодійна і стрибкувата ритмомелодика роблять вірш Є. Маланюка чітко індивідуальним. Один із найбільших українських поетів XX ст., він оригінальний і в своєму органічному синтезі романтичних стильових принципів зі своєрідним "воюючим" неокласицизмом: "Ось — розуму уважний стилос та серця вогняний стилет", — як закодовував він цей синтез своїми "спарованими" тропами.

Празька школа українських поетів в еміграції, що існувала у Чехословаччині протягом 20—30-х рр., мала автора "Земної Мадонни" за одного з незаперечних авторитетів, хоч і не за метра, якого наслідують. Узагалі, тут кожен намагався бути творцем на свій кшталт; об'єднувала головним чином спільність настроїв, провідних ідей та ще якесь відчутне майже у всіх тяжіння до "твердого", лаконічного, не надто підкресленого зовнішніми формами стилю.

Духовно, психологічно чи не найближчим до Маланюка був молодший за нього ***Олег Ольжич*** (1867—1944), син Олександра Олеся. Маланюка й

[44] *Маланюк Є.* Земна Мадонна. — Братислава, 1991. — С. 58.

[45] *Дзюба І.* Поезія вигнання // Прапор. — 1990. — № 1; див. також: *Маланюк Є.* Зазн. праця. — С. 402—404.

Олег Ольжич.

Леонід Мосендз.

Ольжича, разом з О. Телігою та Л. Мосендзом, тогочасна критика навіть об'єднувала в "вістниківську квадригу" (за назвою, а отже, і за напрямом львівського журналу "Вістник", редагованого Д. Донцовим). Археолог за фахом, О. Ольжич у своїй поезії, особливо в першій збірці "Рінь", полюбляв заглядати "в казку минулого", роблячи персонажем-розповідачем вірша воїна чи хлібороба (але частіше воїна!) з якогось-небудь давнього племені чи народності. Для української культури він вважав визначальними "дві координати" — національність і героїчність, які сформували дух його власної поезії, причому тип "позитивного героя", спільний, зрештою, для більшості поетів школи, трактувався як тип "сильної, невгнутої людини, аристократа, державника, вояовника, лицаря, архітекта" (Ю. Шевельов). Героїка прийдешніх визвольних змагань, тема призначення-самопожертви, уславлення обов'язку і волі до боротьби ("Невгнутість нашої волі і нашої віри граніт!") — ці мотиви раз по раз бринять, здобуваючи нові й нові ліричні конкретизації, в гранично "стягнутих", лапідарних строфах Ольжича. Але є в нього, особливо в передсмертній збірці "Підзамча", й поезії широкого філософського засягу ("Був же вік золотий", "Геологія", "Ясне мерехтіння кіна"), і прориви в мирні радощі творення, будування ("Підзамча", "Яблуня"), і постаті та обличчя з козацької минувшини, і цнотливо-небагатослівна лірика кохання. Своїм етичним заповідям Олег Ольжич залишився до кінця вірним і у власному житті. У часи Другої світової війни він став учасником підпільної боротьби проти гітлерівських окупантів на території України; схоплений ворогами, влітку 1944 р. він був замучений у фашистському концтаборі.

Майже загальна риса поетів еміграції, зокрема празької школи, — поглиблений інтерес до національної історії. Улюбленими поетичними епохами стають княжа Україна-Русь, козацько-барокова доба, правда, в новому, порівняно з візією XIX ст., а почасти й "аристократичному" її осмисленні. Одним із першозаспівувачів цих мотивів був Юрій Дараган (збірка "Сагайдак", 1925), певну данину їм віддав Юрій Косач, особливо ж значної й самостійної мистецької ваги вона набула в книгах "Гу-

сла" та "Княжа емаль" ***Оксани Лятуринської*** (1902—1970) — талановитої поетеси, художниці й скульпторки. Чуйний і тонкий лірик із характерним для її поетичної вдачі поєднанням жіночності й мужності (втім, це спільна риса чи не всіх поетес празької школи), вона в багатьох віршах створила величні й ніжні, мовби справді на емалі виписані, образи київської й волинської старовини та її людей, перейняті ідеєю давньоруської української державної потуги (а разом з тим — передчуттям фатальних для неї небезпек і загроз). "Шевченко, Тичина, Яновський, Бажан чи Зеров і Маланюк пробували підійти до великої культурної душі стародавнього, молодого тоді Києва. Але тільки Лятуринська віддалася була цьому завданню повністю. Властиве її поетичній індивідуальності органічне поєднання вольовитості і культурного аристократизму відкрило їй усі шляхи до заповідних берегів" [46], — писав про це літературознавець Ю. Лавріненко.

В еміграції у 20—30-х рр. визначилось коло обдарованих жінок-поетів: до імені Лятуринської тут долучаються імена ***Наталі Лівицької-Холодної*** (1902—2005) — першорядного майстра інтимної жіночої лірики, в образі героїні якої за деякими рисами "фатальної жінки" ховається швидше багатогранний характер "українки-наддніпрянки й степовички — волелюбної, гордої й вірної, мужньої й ніжної..." [47]), ***Олени Теліги*** (1907—1942) — поетеси вольових громадянських мотивів, організаторки українських письменницьких сил в окупованому фашистами Києві, заарештованої і розстріляної гестапо в 1942 р.; авторки кількох поетичних книг ***Галі Мазуренко*** та ін.

Цікавою постаттю серед поетів-"пражан" був ***Олекса Стефанович*** (1899—1970). Поет глибокої ліричної інтенції, він проніс через усе життя незгасну любов до казок і див рідних волинських лісів. Світ його поезії, в чомусь близький (надто в пейзажах) до "кларнетних" звучань молодого Тичини, щедрий на образи, навіяні слов'янською міфологією, архетипною символікою, — але тут вони нерідко перейняті тривожними, інколи навіть апокаліптичними передчуттями, що й пояснює, зокрема, особливу роль у віршах новочасного поета зловісного міфологічного Дива зі "Слова про Ігорів похід".

У віршах поета, прозаїка й публіциста-ідеолога ***Юрія Липи*** (1900—1944), що належав до варшавського об'єднання "Танк", крім спільних з іншими поетами еміграції героїко-мілітарних, вольових звучань ("Я вірю в великий Наказ, що трубить вічно в похід"), привертає увагу глибоке й багатогранне поєднання національної теми з релігійною. Роздумливі повчання, адресовані людському "долу", і своєрідні мотиви, спрямовані до небесного "верху", витворюють єдиний образ людини з суворим і несхитним моральним ідеалом. Поетика Липи густо насичена бароковими елементами: тяжіння до алегорії, складного символу, свавільний синтаксис, певні ірраціональні смислові обертони — все це наближає його до кола різко "суб'єктивних" (для свого часу) українських поетів.

Поети першої еміграції у своїй більшості були передусім ліриками, до жанрів епічних та ліро-епічних вони зверталися рідко, та й не мали в них помітних успіхів. Цю жанрову "прогалину" (зрозуміло, частково поеми все ж зрідка писалися) значною мірою заповнила поезія ***Юрія Клена*** (псевдонім Освальь-

---

[46] *Лавріненко Ю.* Зруб і парости. — Мюнхен, 1971. — С. 181.

[47] *Пахаренко В.* "Долетить на Дніпро луна" // Слово і Час. — 1992. — № 6. — С. 23.

Юрій Липа.

Юрій Клен (Освальд Бургардт).

да Бургардта, 1891—1947), недавнього київського неокласика, який 1931 р. виїхав з України і тільки в еміграції відбувся як оригінальний поет. Митець природженого епічного хисту, він був майстром у лоні того "високого неокласицизму", чий родовід часом сягав таких зразків, як грандіозні поетичні побудови Данте і Гете (звісно, не йдеться про рівень виконання). Самі теми двох його поем "Прокляті роки" і "Попіл імперій" — великі історичні катаклізми першої половини XX ст., "світове зло", яким автор однаковою мірою вважає гітлерівську і більшовицьку тоталітарні системи, приречені на неминучий історичний крах, — зобов'язували і до високого, по-своєму урочистого трагізму (частину поеми "Попіл імперій" недарма написано дантівськими терцинами), а водночас і до болісно-гнівної інвективи. В обох творах — безліч історичного фактажу, згадок про конкретні людські долі (зокрема, й про давніх друзів-неокласиків) — поряд із узагальнено-символічними й фантастичними картинами ("Вальпургієва ніч" у "Попелі імперій"). Залишившись незавершеною, нерівна за виконанням, ця поема в цілому являє спробу дійсного монументалізму в мистецькому осмисленні новочасної історії.

Художнім здобуткам поетів першої еміграції з їхнім сильним, вольовим, драматично напруженим, трагічним у своїх глибинах і, безумовно, естетично свіжим словом належить значне місце в новітній українській поезії. При цьому ясно, що вони сказали тільки частину історичної (вона ж і "людська"!) правди про Україну та українців своїх часів. Іншу частину цієї правди належало сказати поезії, що творилася на терені радянської України. Але тут, починаючи з 30-х рр., становище було вельми складним і в певних аспектах набагато трагічнішим, ніж у поетів-вигнанців, позбавлених рідної землі.

1.2.3. Павло Тичина

Павло Тичина (1891—1967) — один із найвидатніших українських поетів XX ст., давно визнаний класик новітньої української літератури. Навколо його імені й досі не вщухають супереч-

ки. Дехто схильний навіть обвинувачувати П. Тичину мало не в оспівуванні сталінізму, не бажаючи бачити ні виняткової складності історичних обставин, ні особистісної духовної трагедії великого поета. Тим часом у цьому випадку особливо потрібний неупереджений об'єктивний аналіз, який дозволив би проникнути в глибокі суперечності епохи і зумовлені ними "розколини" у світогляді та творчості митця. А завдяки цьому відокремити в його спадщині ваговиті й коштовні зерна від куколю й полови.

Народився П. Тичина 27 січня 1891 р. у с. Піски на Чернігівщині. Родина сільського дяка Григорія Тичини була багатодітна й убога, учитися малий Павло міг лише за казенний кошт — спочатку в чернігівській бурсі, згодом у духовній семінарії. Він виявився на диво музично обдарованою дитиною і вже з першого класу бурси співав у семінарському, а затим у міському самодіяльному хорі. Молодим поетом і його друзями, серед яких був і майбутній поет В. Елланський (В. Еллан-Блакитний), тепло опікувалася чернігівська інтелігенція — М. Коцюбинський, В. Самійленко, поет і живописець М. Жук, семінарист зі старших класів і репетитор бурси із загальноосвітніх дисциплін М. Подвойський. Після закінчення семінарії Тичина вступив до Київського комерційного інституту, а також підробляв помічником хормейстера в театрі М. Садовського, в конторі газети "Рада". У 1918 р. став членом її редколегії, газета набула нового продовження в "Новій раді" (тут зустрічався з А. Ніковським та С. Єфремовим). У 1923 р. П. Тичина переїздить до Харкова, стає членом редколегії щойно організованого місячника "для широких кіл інтелігенції" "Червоний шлях", бере активну участь у різних сферах громадсько-культурного життя (працює в щойно заснованій тоді Українській асоціації сходознавства).

Перша збірка віршів "Сонячні кларнети" вийшла навесні 1918 р. і була з ентузіазмом зустрінута критикою, і не лише українською (схвальний відгук І. Еренбурга в інтерв'ю журналу "Книгар" та ін.). Наступні збірки П. Тичини "Замість сонетів і октав", "Плуг" (обидві — 1920), "Вітер з України" (1924) висунули поета в перші лави співців нової України разом з В. Елланом та М. Хвильовим, В. Сосюрою і Л. Курбасом, М. Рильським та А. Петрицьким, багатьма іншими діячами українського національно-культурного ренесансу 20-х рр.

У добу тоталітаризму щирий революційно-патріотичний пафос у творчості багатьох митців заступає складна суміш напівщирості й напіввимушеності, настороженості й страху (не кажучи вже про явища пристосовництва й відвертого прислужництва режимові). У творчості Тичини, митця глибоко самобутнього, ця двоїстість призвела до особливо жорстоких психологічних зламів і криз.

Місія громадянської поезії в практичній естетиці сталінізму, на жаль, значною мірою сприйнятій і П. Тичиною, зводилась до трьох голих, як бубон, понять — "оспівувати", "закликати" і "боротись". У цьому ключі було витримано чи не більшість віршів у передвоєнних збірках поета — "Чернігів" (1931), "Партія веде" (1934), "Чуття єдиної родини" (1938), "Сталь і ніжність" (1941). Написані на підтвердження скороминучих гасел, вони й померли разом зі своїм часом. Повчальним прикладом може бути вірш "Партія веде", створений наприкінці страшного для України 1933 р. Вірш був аж геть далекий від життєвої правди, але він прозвучав як політичний девіз, тому й був піднятий на щит партійними інстанціями, а за ними й критикою.

Тут немає потреби докладно розглядати книжки поета 30-х рр. Пропустимо численні "пісні, пеани, гімни", ювілейні здравиці, вірші-декларації — їх було багато. Але не забудьмо, що навіть у вкрай нещасливу пору 30-х рр. у Тичини все ж пробивалися струмені справжньої, часом по-новаторському оригінальної й глибокої поезії. Це слід сказати, зокрема, про вірш "Чуття єдиної родини" — цікавий, незважаючи на офіційну кінцівку, роздум на культурологічну тему, медитація про загальнолюдські семасіологічні (значеннєві) основи будь-якої національної мови, і ширше — про об'єктивний базис дружнього спілкування мов, культур, народів, адже їх всіх єднають "труд, і піт, і муки — чуття єдиної родини". Відзначимо й кращі мемуарні та портретні вірші, присвячені визначним діячам літератури, мистецтва, науки: триптих про Коцюбинського ("Перша зустріч" та ін.), "Максиму Рильському", "Амвросій Бучма", "Федькович і повстання Кобилиці", "А.Ю. Кримський".

У роки війни з фашизмом П. Тичина під час евакуації перебував в Уфі, багато писав, його художні й публіцистичні твори засвідчують певне духовне відродження поетичного таланту митця. Найбільшим здобутком Тичининої поезії воєнних часів стала поема "Похорон друга", написана пізньої осені 1942 р., в найбільш напружені тижні історичної битви на Волзі. Найтрагічніші буттєві реалії, то зведені до мінімальної конкретики, то піднесені на всесвітню, планетарну площину, пульсують у всій її образній тканині: життя і смерть, скорбота і воля до діяння, гуманістична сила народу і антилюдяна сутність фашизму, нестерпно важке "сьогодні" і строгий лад історичних закономірностей... У складному борінні думок та емоцій, поданих як музичні теми, народжується, насичується багатим змістом і в ході розгортання фабули, і в позасюжетних масивах могутній "Реквієм", де звучить ідея безсмертя народу, віри в його перемогу.

Павло Тичина.

Численні збірки поета виходили і в повоєнні роки, хоча жодна з них уже не набула такого широкого звучання.

Серед поем П. Тичини найфундаментальнішою можна вважати симфонію "Сковорода", видану посмертно книгою досить значного обсягу. Писалась вона протягом мало не всього творчого життя поета.

"Сковорода" — поема духовних пошуків і драм, розповідь про те, як чесна гуманістична думка прагне вибороти шляхи до з'єднання із суспільною дією, в даному разі — з визвольною боротьбою народної маси. Разом із тим це велика поетико-драматична панорама, на широчезній площині якої автор прагнув показати цілу епоху, зображену в різноманітних художніх ключах: реалістичному, символічному, гостро гротескному, фантастичному. Психологічний реалізм і мальовнича зображувальність перших розділів дедалі частіше зміню-

ються буянням умовних форм — алегорії, гротеску, прийомів театру масок, пародіюванням форм бароко і рококо, причому все це подано в примхливих переплетіннях із найвищим ступенем стилістичної напруженості.

З 1929 р. поет — дійсний член Академії наук України. У галузі історії літератури і критики він залишив по собі значну есеїстичну спадщину. Знаючи французьку й старогрецьку мови, опанувавши вірменську, не раз практично звертаючись до тюркських і грузинської мов, багато працював на терені перекладацтва, збагативши українське письменство набутками інших літератур.

Помер поет 16 вересня 1967 р.

Поезії П. Тичини притаманний інтенсивний сенсуалізм світосприймання, загальновідома музикальність, що стала її справжньою естетико-психологічною домінантою. Індивідуальні особливості винятково чутливої натури поета певною мірою знаходили й своє "теоретичне" обґрунтування в естетиці й поетиці такого впливового на початку XX ст. напряму, як символізм з його прагненням до найтіснішого зв'язку поезії з музикою, так само, як і в стихії народної пісні, особливо в її новочасному трактуванні такими композиторами й диригентами, як М. Леонтович і Я. Степовий. Напевне, були сприйняті молодим Тичиною — через різне посередництво — й відгомони новітніх естетичних концепцій Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, в яких інтуїтивному моменту відводилась першорядна роль. Музикальність вірша Тичини — це не лише властива йому витончена фонічна культура і не лише образ світу, сприйнятий через дух музики (характерна, скажімо, синестезія тропів "де звучала рана", "метеликів дуети", "колихалося флейтами там, де сонце зайшло"), а й пронизана згаданим духом сама філософія світу природи й суспільства, в якій вирішальну роль відіграють категорії гармонії та дисонансу.

Але поряд із музичними образами у поета такі ж яскраві й самобутні зорові, живописні образи (він і починав у юності як художник, а диригувати самодіяльною хоровою капелою в Києві буде, вже ставши знаменитим поетом). Визначальний для його поезії символічний образ Сонячних Кларнетів — цього першоначала світобудови, яке має стати світлим і радісним правонаступником Бога всіх релігій, — зливає звук і світло в нерозщепну єдність, таку, сказати б, основну молекулу цілого Всесвіту — світлозвук або світлоритм. З цього постають, пише польський літературознавець Ф. Неуважний, рівні громадянські права музики і образу в його ліриці. Але панівна роль, якщо мати на увазі молодого Тичину, все ж за музикою. Тут — і майже екстатичне жадання просвітленої гармонії, і правдивий, чесний, інколи до відчаю трагічний віддзвін на епохальні дисонанси й катаклізми, що руйнують її. Це Тичина в кращі часи його творчості.

Проблема співвідношення раціонального та інтуїтивного — першорядна для його поезії. Виняткова роль у багатьох його віршах раптового осяяння, прозріння ("Я був не я — лиш мрія, сон", "Прокинувсь я — і я вже Ти"), складної багатозначної символіки ("Але ж два чорних гроби, один світлий. І навкруг каліки..."), важко вловимих асоціацій ("Випив доброго вина залізний день"), подекуди сильного, навального потоку свідомості ("Огонь. Буран. Тяжіння. Рух. Свідомість. Матерія... Біжить життя моє спіралями. В спіралях тих я гину..."), своєрідних, тільки могутньою підсвідомістю підказаних зв'язків між окремими смисловими "сегментами" його поем ("Золотий гомін", "Фуга", поча-

сти "Похорон друга") — все це підтверджує наявність неабиякої творчої ефективності у поезії Тичини позараціонального, інтуїтивного елементу. І навпаки, багато його пізніших поезій були знебарвлені та знекровлені саме тією "офіціальною" розсудковістю задуму й виконання, на поталу якій він приносив свій неповторний талант.

Перші відомі нам вірші поета-початківця датуються 1906 р. З 1912 р. він починає друкуватися в журналах "Літературно-науковий вісник", "Рідний край", "Українська хата", "Основа" та ін. Пише — і з творчим успіхом — кілька оповідань, теж опублікованих у 1913—1914 рр. ("Вавилонський полон", "Богословіє" тощо). Перед виходом "Сонячних кларнетів" він мав уже чималий поетичний доробок, що міг би скласти першу, "передкларнетну", збірку, і на перших її сторінках, можливо, могла бути видрукувана ось ця двокатренна мініатюра, яка так виразно характеризує Тичинин пролог:

Блакить мою душу обвіяла,
Душа моя сонця намріяла,
Душа причастилася кротості трав —
Добридень я світу сказав.

Блакить мою душу обвіяла...

У художньому порівнянні ранні вірші поета нерівноцінні, але під такими поезіями, як "Розкажи, розкажи мені, поле...", "Ви знаєте, як липа шелестить...", "Огонь життя лелійте...", "Дух народів горить" та деякими іншими, підписалися б, мабуть, і шановані молодим автором О. Олесь та М. Вороний, вплив яких на його творчість можна вважати безсумнівним.

Була у раннього Тичини і незакінчена (точніше, необроблена) поема-феєрія "Дзвінкоблакитне" — явне наслідування "Лісової пісні" Лесі Українки, але зі своєю темою — сподівання на оновлення природного й людського світу, оновлення жадане і водночас досить моторошне психологічно...

У "Сонячних кларнетах", як і в наступній поезії П. Тичини, було органічно й високомистецьки синтезовано досвід новітніх європейських поетичних шкіл, насамперед символізму та імпресіонізму, з оригінально перетвореними цінностями українського фольклору, з традиціями й стилями національного художнього мислення. Помітна і своєрідність Тичининого символізму, тобто постійного тяжіння до різноманітних видів "променистої", особливо згущеної в смисловому розумінні символіки.

П. Тичина в ранній поезії своїй дав геніальний вираз цим новим і значущим художнім тенденціям. Ідеться про вступний вірш до його першої книжки, з центрального символу якої і постала її назва. Тут — ключ до самих основ його світобачення, як і до загальної картини Всесвіту, якою вона уявлялась поетові. Перед нами — новітній поетичний міф про Космос, точніше, про його верховне начало — всезагальний, всепроникаючий світлоритм, що творить музику Сонячних Кларнетів — цього пантеїстичного символу світлої субстанції світу. "Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух — лиш Сонячні Кларнети", а якщо і є в безмежних далях та глибинах Всесвіту якесь божество, то воно жодним чином несумісне з авторитарним гнівом, насильством і несвободою. "Навік я взнав, що Ти не Гнів, — Лиш Соняшні Кларнети!"

Глибоко людяний світлий настрій, жадання гармонії, найперш із природою, зворушлива відкритість світові душі молодого ідеаліста, повної то неясних передчуттів, то світлих, то тривожних, — основні тони, якими забарвлена емоційна, духовна атмосфера першої книжки Тичини (власне, тієї частини, яка створювалась у передреволюційні роки й місяці). Але це не ідилія: "...в душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум", —

зазначає поет, а ще глибше ця думка висловлена у вірші “Гаптує дівчина...”:

Гаптує дівчина й ридає —
Чи то ж шиття!
Червоним, чорним вишиває
Мені життя.

Шлях України до відродження виявився нелегким і драматичним. “Чорнобривий день” умер “під спів крові”. На спаді світової війни, яку поет, не вагаючись, осудив і прокляв як “людське божевілля” (вірші “По блакитному степу”, “Війна”, а поза збіркою — “З далекого походу...”), ударили громи революції. Ніхто з читачів П. Тичини, певно, не забуде того трагічного вірша-вигуку, який вирвався з вуст поета, коли він пересвідчився, що в реальній історичній дійсності, а не в голубливих мріях прекраснодушного ідеалізму, стояло за словами “революція” і “свобода”:

Одчинились двері —
Горобина ніч!
Одчинились двері —
Всі шляхи в крові!
Незриданними сльозами.
Тьмами.
Дощ.

Одчиняйте двері...

Надії на майже миттєве й осяйне сходження на землю ясної Нареченої, Діви-Свободи не справдились, та навряд чи й могли здійснитись.

Входження поезії П. Тичини в бурхливе море революційних подій ознаменували три більших за обсягом твори, які, по суті, склали другу й завершальну частину “Сонячних кларнетів”. Сповнену пафосу національного відродження (більше того — другого народження нації!) поему “Золотий гомін” автор написав незабаром після того, як Центральна Рада й Всеукраїнський військовий з’їзд проголосили в червні 1917 р. відновлення (поки що в формі автономії щодо Росії) державності України. За жанром це своєрідна ораторія рідкісної ліричної сили (з фрагментами окремих малюнків і сцен у головній частині, що створюють драматично-конфліктний вузол твору). В українській поезії, здається, ще ніколи не було такого натхненно-оригінального поєднання різнорідної образності, в якій нечисленні сучасні реалії виявляються цілком суголосними історичній міфології, символічній фантастиці й навіть проривам у космічну просторінь.

Але суцільного торжества тут немає. П. Тичина відчував неминучість наростання влітку 1917 р. грізних соціальних конфліктів. Звідси — символічні образи гугнявих калік (“їсти їм дайте, хай звіра в собі не плекають”), чорного птаха з гнилих закутків душі і трьох гробів та одного світлого — тривожні, зловісні передчуття! Та надія все ж перемагає, і поема завершується могутнім бадьорим акордом: “Я — дужий народ, я — молодий!”

Уперше надрукована восени 1917 р. у журналі “Шлях” “Дума про трьох вітрів” мовою фольклорних образів відкривала три основні соціально-політичні сили (точніше, три моральні й політичні начала), які бачились поетові в тодішньому наскрізь розколотому, доведеному до стану киплячої магми суспільстві. Їх досить легко пізнати за іменами-епітетами: перший — вітер Лукавий Сніговій Морозище (який і “говорить по-чужому”) — він персоніфікує сили відвертого гноблення й реакції, другий — Безжурний Буровій — анархічну сваволю, розбій та погром і тільки третій з них — Ласкавий Легіт-Теплокрил — дає селянам землю, стукаючи в кожне бідне віконечко: “Виходьте, люди, вашого плуга земля дожидається”. Демократичні симпатії й сподівання поета цілком очевидні. Характерно, що і в значно пізніше написаному вірші “Три сини” П. Тичина дотримується та-

кої ж "потрійної" суспільної стратифікації: "один за бідних, другий за багатих, третьому силу свою нігде діть — просто бандит". Ця остання, моральна, категорія особливо турбувала його тоді в різних сферах суспільного життя.

Третій твір з Тичининої "національної трилогії" 1917—1918 рр. — цикл "Скорбна мати". Мати Божа, вона ж Україна і вона ж, можливо, покійна мати поетова, воскрешена силою його уяви, проходить полями країни наодинці зі своєю незмірною скорботою: "Не буть ніколи раю у цім кривавім краю". Вона не шукає ні правих, ні винних, їй болить національна руїна, руїна матеріальна й духовна, заподіяна братовбивчою війною. "Як страшно!.. людське серце до краю обідніло". Ще недавно був "Золотий гомін", а тепер: "Поглянула — скрізь тихо. Буяє дике жито. — За що тебе розп'ято? За що тебе убито?"

Серед найголосніших тренів (плачів) світової поезії це один із найтрагічніших. І цьому слугує оголена простота засобів, аж до умисних тавтологій, що закорінені у давню народну поезію: "заплакала сльозами", "проходила по полю — зелене зеленіє". На весь цикл — всього чотири-п'ять метафор та епітетів, але найконденсованіших у своїй метафоричності: "Біль серце опромінив блискучими ножами", "руки, безкровні, як лілеї", "буяє дике жито"! У плачі не повинно бути прикрас, хоча може бути гірка, трагічна іронія — і вона тут присутня ("Ідіть на Україну. Заходьте в кожну хату. Ачей вам там покажуть хоч тінь його розп'яту").

Сумніви й вагання поета у ставленні до Жовтневого перевороту, а нерідко й суперечка з ним, суперечка при світлі гуманістичних і народолюбних ідеалів відбились і в невеликій збірці віршів у прозі "Замість сонетів і октав". Вийшла вона 1920 р., незабаром після книжки "Плуг", але є підстави гадати, що більшість її "строф" і "антистроф" створювалися 1918 р. і тільки деякі — в 1919, коли вже складався основний масив віршів "Плугу". "Проза" (насправді — поезія високого ґатунку) тут ритмізована, афористична, гранично конденсована у вислові, з великими смисловими "еліпсисами", що створюють джерело додаткової енергії та напруги вірша.

Стрижнева тема збірки — палкий протест проти насильства, жорстокості й терору, проти морального спустошення й здичавіння, які неминуче породжує громадянська війна. Як зазначено у вступному вірші (без антистрофи) — "Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став".

Враженість і розгубленість перед трагічним лицем революції все ж не завадили поетові присвятити значну частину своїх роздумів долі культури в часи історичних зламів і її майбутньому. Мотив гордості за свою збиту копитами й розорену землю звучить у мініатюрі "Іспит": "Якісь цибаті чужоземці покурювали крізь пенсне" і цікавились — чи єсть у цій країні культура?..

А навколо злидні — як гудина, як гіч!
А навколо земля століочена, руда...
Тут ходив Сковорода...

Тому не треба сприймати як несподіванку знамениту фінальну фразу книжки "Замість сонетів і октав", якій передують рядки: "Орел, Тризубець, Серп і Молот, і кожне виступає як своє. Своє ж рушниця в нас убила, своє на дні душі лежить". А ця фраза в устах П. Тичини звучала так: "Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?.."

Пантофлю Папи, як відомо, цілував у Каноссі імператор Священної Римської імперії Генріх IV на знак своєї капітуляції перед Папою Григорієм VII. Але в поета йшлося не стільки про капітуляцію, скільки про остаточний ви-

бір між різними політичними символами, а отже, й силами. І до цього вибору, при всіх болючих суперечностях, він був готовий.

У 1918 і на початку 1919 р. були написані вірші та цикли "Плуг", "Сійте", "На майдані", "І Бєлий, і Блок...", "На могилі Шевченка", "Сотворіння світу", в яких П. Тичина сказав рішуче "так" революції, її соціальним й національно-визвольним ідеалам ("Плуг", 1920). У ранніх творах він знаходить для неї символи в національній і світовій соціокультурній традиції: "Кого ж нам на Вкраїну ждать? — Кармелюк, Сковорода"; "Воздвигне Вкраїна свойого Мойсея — не може ж так буть!" У віршах пізнішого часу він у дусі червоних гасел пов'язує перемогу революції з робітничим класом, зі спілкою трудівників міста й села ("Псалом залізу", "Ронделі"). Але між образами-мотивами першого й другого ряду немає, по суті, ніяких "перетинок": вся поезія "Плугу" об'єднана думкою про народність соціальної революції і про домінуюче значення її творчих, культурно-будівничих завдань. Тільки повіривши в це, поет прийняв і саму революцію, прийняв у нерозривній єдності її соціальних і національних завдань, як це було й з багатьма іншими українськими інтелігентами — його сучасниками й співтоваришами у цьому вирішальному виборі (згадати хоча б В. Чумака, М. Семенка, Л. Курбаса, М. Терещенка, А. Петрицького, В. Косенка, ряд інших письменників та митців).

Настав час, коли П. Тичина відчув: спраглої історичної творчості, життя по-новому, самовідданої праці, а не швидкоминучих гасел вимагала сама земля. "Робіте — прокинувся вулик. Тверезить земля: од вас я, од вас тільки волі — жодних кривлянь!" ("Сійте"). По-новому вирішується й наболіле в віках національне питання, сама ідея патріотизму. П. Тичина знайшов для неї поетичну формулу, яка для 1919 р., коли "лівими" патріотизм заперечувався як "пережиток", а "правими" визнавався тільки "для своїх", — теж була поетичним відкриттям:

Поете, любити свій край не є злочин,
Коли це для всіх!

Сприйняття революції в нього, як і в багатьох тогочасних митців, було романтичним, хоча ми знаємо з попередніх творів його драматичну передісторію. "Красу нового дня" він сприйняв як провіщення того далекого, але можливого й жаданого дня, коли "стане світ новий і люди, як боги. І скрізь, де буде поле, — плуги, плуги". Образ Плуга, наймирнішого і найжиттєдайнішого знаряддя в історії людства — наскрізна метафора в книжці. У цьому романтизмі були, поза сумнівом, певні елементи утопічності, особливо виразно вони виявляються у невеликій поемі 1920 р. "Живем комуною", де є згадки про фур'єристські "фаланги" — фаланстери, і відповідна, сказати б, червоноапостольська лексика — "то ж кожен з нас будує людськості престол і кожен, як апостол", проте зміст поеми загалом ширший за ці мотиви. Але ця утопічність не набувала у віршах П. Тичини рис машинізованої й масовізованої пролеткультівщини — в усьому істотному вона була суголосною народній мрії про вільне, мирне, творче, гармонізоване в людських взаєминах життя.

Цікаво й те, що романтизм поета, якщо мати на увазі естетичні аспекти, нерідко знаходив для себе стильовий вираз у суто реалістичних, неметафоричних барвах і тонах. Щодо цього прикметна художня метаморфоза, що сталась у "Плузі" порівняно з "Сонячними кларнетами", зміна, яку можна назвати потужним стрибком від поети-

ки негучних мелодій "хмар, озер та вітру" до "залізних і мідяних тонів" (епітети тогочасної критики), від "сню волосожарно" до таких, скажімо, рядків з їхніми "інтелектуалізованими" прозаїзмами: "Минув, як сон, блаженний час і готики, й бароко. Іде чугунний ренесанс, байдуже мружить око". А втім, П. Тичина умів владною рукою сполучати, синтезувати мало не всі можливі стилістичні складники новітньої поезії.

І знов-таки незвичайна сила таланту, поєднана з прагненням митця охопити всю "оркестровку світу", виявляється в різноманітності, навіть полярності художніх масштабів, в яких поет-лірик чує і бачить свою сучасність.

Свідомо обраний планетарний і космічний масштаб світобачення приходить до Тичини саме у збірці "Плуг". Вступний вірш, що починається славнозвісними рядками "Вітер. Не вітер — буря!", насичений символікою небаченого досі виміру, яка й дає філософський ключ до всієї збірки: революція, сприйнята в її всезагальному розумінні — як зламний момент всесвітньої (не менш) історії, як очисний катаклізм, як вимогливий перегляд всього минулого, як необхідність, від якої нікуди й нікому не втекти.

Коли йдеться про інший, конкретний план поетичного осмислення історичного часу в творах П. Тичини, наводять хрестоматійні "На майдані" та "Як упав...", які О. Білецький називав "згустками народної епічної пісні". До них неодмінно слід додати менш популярний, але емоційно найсильніший із творів такого ж характеру, вірш "Зразу ж за селом", в якому передана незглибима трагедія українського села, — це за нього на поета в роки громадянської війни сипалися безперервні удари буквально з усіх воюючих таборів: "Випала ж зима! — Що тепер всім воля, врізали вам поля, в головах тополя, а голів нема".

До цього ж ліричного ряду, сповненого безпосередньої соціальної конкретики (тут — у "міських" варіаціях), треба віднести цикли "Ронделі" та "Псалом залізу". З кованих строф останнього циклу (тетраптих) постає картина хаосу і руїни, що їх переживало місто в роки революції, а водночас і певні етапи духовної історії поетового сучасника (міського інтелігента), еволюція його складних переживань: від нерозуміння того, що діється навколо, від страху, болю, відчаю до зародження нової віри й надії:

Туркоче сонце в деревах,
голубка по карнизу...
Червоно в небо устає
новий псалом залізу.

Та в ліриці, згідно з природою жанру, все ж "найдостеменнішою" буває здебільшого конкретність суб'єктивного, духовно-психологічного плану, пов'язана зі сповіддю, із самовираженням чи самооцінкою поета або його представника — ліричного героя. З цього погляду особливо цікаві в "Плузі" цикли "Листи до поета", "Мадонно моя...", "На могилі Шевченка", а також полемічні вірші на літературно-естетичні теми — "Я знаю...", "Один в любов...", "Плюсклим пророкам".

У збірці "Плуг" П. Тичина виступив як великий національний поет, митець глибинного "раціо" та "емоціо" нації — недарма на початку 1920 р. він записував у щоденнику: "Весь 1919 рік у мене пройшов з Шевченком. Почуваю, що й зараз я його по-новому бачу..." Тоді ж написана майже половина віршів, що увійшли до збірки.

"Я дійшов свого зросту і сили, я побачив ясне в далині", — ці авторські визнання можна було б поставити епіграфом до наступної збірки — "Вітер з України" (1924). Це була доба непу, коли, як сподівався поет, починалось дер-

жавне й національно-культурне відродження України. В особистому розумінні П. Тичина теж був готовий до нових звершень, чому сприяв високий його авторитет, моральний та поетичний, в найширших колах інтелігенції.

Варто зазначити, що, сходячи на вершини свого нового піднесення духу, промовивши горді слова: "Ніколи так душа ще не мужала", П. Тичина, проте, не став бардом суцільного оптимізму й тотального звеличення. Глибока тривога поета за людське майбутнє, якщо воно буде побудоване за догматами, як ми тепер знаємо, казарменого комунізму, відбилась у незакінченій поемі-феєрії "Прометей" (приблизно 1921—1923 рр.). Для такої пересторoги були підстави — оскільки тогочасних "ліваків" кликали в машинний, математизований "рай" — царство знеособленої й "відрегульованої" маси, в якій буде переслідуватись найменший натяк на індивідуальність, на особисту думку! Виконана в формах глибокої, есхілівської античності (на кшталт елліністичних драм західних та російських символістів), поема сприймалась як одна з найраніших пожовтневих антиутопій — твір-попередження, спроектований на філософські, ідеологічні проблеми сучасності. Прометея, прикутого, як і раніш, до скелі, вражає й жахає "нова раса" обмежених, жорстоких, тупих, самозадоволених, хоч і глибоко, по суті, нещасних людей: "Жорстокосердий люд!.. Ви самов'язні, ви раби й тирани". Поема залишилась незакінченою, але її ідея спроектована у грядуще.

Цикли "Харків", "Вулиця Кузнечна", вірші "Надходить літо" і "Голод" (два полярні за змістом малюнки з життя тогочасного села — ідилія і трагедія), "Перше травня на Великдень", "Ненависті моєї сило" — це все "соціологічна", а подекуди й філософська лірика про непрохолоду від недавніх потрясінь українську дійсність. Лірика здебільшого двобарвна, світлі пасмуги переплітаються з темними, але в основі це все ж лірика надії, утвердження віри у завтрашній день.

У своїх поетичних роздумах П. Тичина тепер особливо часто звертається до постатей і явищ вітчизняної та світової історії й культури. В його поезії вони здебільшого перетворюються на символи чи навіть міфи, через які осмислюються гарячі проблеми — в цьому розумінні історик і культуролог з нього майже завжди суб'єктивний і тенденційний (як це згодом засвідчить найбільший його твір — симфонія "Сковорода"). Постаті історичних осіб, героїв легенд чи літературних творів у поета, здебільшого, травестуються, переосмислюються, до того ж переважно в соціологічному дусі. Саме такими в збірці "Вітер з України" постають київський ремісник Микита Кожум'яка, афінські громадяни Клеон і Діодот, Фауст і Прометей (у вірші "Ходить Фауст").

Книжка "Вітер з України" позначена неабиякою тематичною строкатістю, але власне особистої, інтимно-психологічної лірики тут майже не було. Тимто цікавим знаком "відсвіження" його поетичної душі (М. Коцюбинський це називав — "пустити душу під чорний пар") став ліричний кримський цикл 1925 р. Сенсуалістичний смак до безпосередніх вражень життя, які під його пером можуть набувати філософської значущості, втішаючи водночас зір і слух грою кольорів і тонів, промовляє тут за себе на кожному кроці. У віршах циклу тонко передані й психологічні стани на межі сну і дійсності, думки й відчуття ("Сниться й далі...", "Над хмарами обвали"), і тичининська життєлюбна, але цнотливо стримана або "онаївлена" еротика ("Пляж", "На світанні"), і задушевна розмова з одним із найменших "братів наших менших"

("Курінь"), і екстатичний філософський дифірамб "вічному, вічному нерозгаданому" Прометею, швидше, вічній ідеї свободи, людяності, творчого діяння: "Хай ти розум, хай зустріння матер'яльних сил — слався, вічне випромінення людської краси!" ("Слався!"). Це був один із найвищих — але чи не останній — сплеск Тичининої лірики.

Багато обіцялося і в його поетичному епосі та драматургії. Про незакінчену поему "Прометей" уже мовилося. Але була ще оригінальна й розлога в задумі поема про українське село (на межі від громадянської війни до мирного життя). Збереглися дуже цікаві уривки — "Чистила мати картоплю" і ще два невеликі фрагменти. Але прозвучала різка, безпідставна й некомпетентна критика партійних верхів (виступ В. Чубаря на харківській партконференції, стаття В. Затонського "Думки про те, як слід чистити картоплю" — "Комуніст" від 3 лютого 1927 р.), і вразливий поет припинив працю над поемою, вилучивши згодом перероблені сцени в таку ж виболену поему-епопею "Шабля Котовського", яка теж залишилася незавершеною. Це майже фатально: всі великі за обсягом поеми Тичини — не закінчені! Може тому, що первісні задуми виявлялись "небезпечними" або ж, змінювані й перероблювані, приводили думку поета в безвихідь, у глухий кут.

Від "Сонячних кларнетів" до "Вітру з України", перших глав симфонії "Сковорода" і кримського циклу — шлях, пройдений П. Тичиною справді по верхів'ях. Майже з кожною новою книжкою, навіть циклом, він умів змінювати й доповнювати себе, розширювати діапазон своїх артистичних можливостей і форм. Після кларнетної музикальності першої збірки — афористичні вірші в прозі з їх інтелектуальними сюжетами, вкладеними в максимально лаконічні словесні обсяги, де строфою служить, по суті, фраза або зрідка абзац. Після цього (чи одночасно з цим) — здійснене в "Плузі" повернення до чітких класичних форм, здебільшого з ясною розмовною і ораторською інтонацією. (Цікаво, що із 36 віршів книжки 19 складаються, наче заздалегідь було "відміряно", з 16 рядків кожен, вкутих у незмінні чотири катрени; окрім них, у збірці — два сонети, дві ронделі й три вірші, писані досить своєрідними терцинами.) Ще більшу щедрість форм, розмаїття поетичних жанрів демонструє четверта книжка П. Тичини: від найтонших візерунків народнопісенної ритміки ("Ярославна") до гекзаметра; від слова, "покладеного на музику", — в таких віршах, як "La bella Fornarina" або "Перше травня на Великдень", — до витончених іносказань у формі казки, легенди, по-своєму перетлумачених класичних сюжетів. На віршах, створених у ці роки, лежить карб сміливого новаторства, невтомного художнього винахідництва, метою якого було злиття нового змісту з новою — або оновленою, або по-своєму нюансованою — художньою формою.

У 30-х рр. починається трагічний художній спад Тичининої поезії, основна причина якого полягала в тяжкій духовній скутості поета, у вимушеній конформності його суспільної позиції. (Аналогічні явища, хоча і не в такій різкій формі, спостерігаються у деяких книжках тогочасних поетів старшого покоління — М. Рильського, В. Сосюри, М. Терещенка та ін.) Причини цього треба шукати передусім у політичній атмосфері, створеній після "року великого перелому" (1929). Але треба враховувати, що насильницька колективізація, голодомор 1933 р., репресійний терор — усе це пригноблювало творчу думку, сковувало душі людей почуттям непевності, страху, робило натягнуто-казенним вияв навіть щирих почуттів.

На поезії П. Тичини з її делікатним музичним осереддям, глибинним інтуїтивізмом (їх часто заступає ілюстративність і жорсткий "відображальницький" раціоналізм) це позначилося особливо болісно, зумовивши значні художні деформації. Найвиразнішим прикладом може бути тут збірка "Чернігів" (1931). Ці деструктивні явища проявлялися в тому, що творчість поета втратила особистісність і суб'єктивність, природну достеменність ліричного переживання. Після певного злету у воєнний період висока художність не часто навідувала поезію П. Тичини.

1.2.4. Проза

У XX ст. українська проза вступила з великим художнім досвідом попереднього століття. Багата й різноманітна за своїм жанровим складом, за стильовою палітрою, вона сягнула мистецьких вершин у творчості М. Коцюбинського й В. Стефаника, О. Кобилянської та В. Винниченка, М. Черемшини і Б. Лепкого. Історичні катаклізми, які супроводжували перші два десятиліття XX ст., відчутно пригальмували творчий розвиток, спричинивши не так відставання, як знаменні зміни художніх стратегій.

Карколомні зміни обставин суспільного життя не сприяли появі широких епічних полотен, для ґрунтовного художнього осмислення нових життєвих реалій потрібен був час. Не сприяла становленню новітньої української прози й важка адаптація письменників старшого покоління (С. Васильченко, М. Чернявський, Дніпрова Чайка, Л. Яновська та ін.) до нових обставин, і еміграція відомих письменників (В. Винниченко), і відхід когорти класиків — І. Франка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького. Зміна літературних поколінь, велетенські соціальні зрушення істотно позначилися на розвитку української прози.

Початок 1920-х рр. засвідчує переважання у прозі жанрів "миттєвого реагування" — ескізів, поезій у прозі, нарисів, невеликих оповідань. Їхніми авторами були здебільшого письменники-початківці В. Чумак, Г. Михайличенко, С. Пилипенко, І. Дніпровський, А. Панів, Г. Коцюба та ін. У складних умовах 1918 р. виходять друком "Оповідання" К. Анищенка, 1919 — "З літ дитинства" А. Заливчого і "Шуми весняні" М. Івченка, 1920 — "Твори. Том І" В. Підмогильного, "Розкаяння. Чия віра краща?" О. Досвітнього, 1921 — "Петлюрія" К. Котка та "Блакитний роман" Г. Михайличенка, 1922 — "Новели" Г. Михайличенка та "На золотих богів" Г. Косинки, 1923 — "Там, де верби над ставом", "Гнізда старі" П. Панча, "Трагедія першого травня" І. Микитенка і "Кара-Круча" О. Копиленка.

Прозовий потік початку десятиліття, за всієї різнобарвності й нерівності, художньої неоднозначності, об'єднує передусім всезагальний ентузіазм, атмосфера творчого дерзання. Оповідання й етюди "перших хоробрих" часто важко відрізнити від поетичних творів, у них вчувається дух молодечого експериментаторства, часом з відвертим перебиранням міри. Хоча вже й ці перші кроки представників нової генерації мають надзвичайно колоритні художні особливості й засвідчують початкову стильову диференціацію української молодої прози. Найвиразніше виявляються елементи експресіонізму у творах М. Хвильового, І. Дніпровського, І. Сенченка, до імпресіоністичної манери тяжіють Г. Косинка, А. Головко, В. Підмогильний, М. Івченко. Досить значного поширення в малій прозі початку 1920-х рр. набувають символічні образи й сюжети (О. Слісаренко, Г. Михайличенко), дедалі більше утверджується неореалізм, у напрямку до якого еволюціонують В. Підмогильний, А. Голов-

ко, І. Сенченко та ін. Наскрізним мотивом етюдів та оповідань цього періоду є романтика революції — широке й доволі протеїчне стильове явище, яке згодом М. Хвильовий намагався концептуалізувати в понятті "романтики вітаїзму". Навряд чи коректно ототожнювати романтичність тогочасної малої прози з неоромантизмом, скоріше справедливим тут буде уточнення О. Білецького, який називав це явище "революційною героїкою".

У жанровій структурі малої прози початку 20-х рр. переважає етюд, шкіц, "бризки пензля", коротка експресивна новела. Значного поширення набувають нарис (І. Сенченко, М. Йогансен, П. Панч), гумореска (Остап Вишня, Ю. Вухналь), фейлетон (К. Котко, Ю. Ґедзь). Наслідками численних оповідних експериментів часом стають справжні художні відкриття — так на жанровій межі моноп'єси і оповідання виникає своєрідний гумористичний жанр "вишневих усмішок", які виконувалися переважно зі сцени і справили значний вплив на еволюцію всієї української гумористики XX ст.

Перша хвиля завзятого експериментаторства невдовзі вщухає, заступається докладніше опрацьованими новелами, оповіданнями. Проте пошуковий дух не полишає прозу: на авансцену виступає жанр повісті, яка стає на певний час головним доменом художнього експерименту. Серед багатьох оригінальних жанрових модифікацій найцікавішою була, за визначенням О. Білецького, "лірична повість-рапсодія", характерна своєю музичністю, пильною увагою до звукової інструментовки. Не менш продуктивними виявилися й інші жанрові різновиди повісті — соціально-побутова, соціально-психологічна, пригодницька, фантастична, детективна та ін.

Повість давала більше можливостей для художнього осмислення складних

Остап Вишня.

соціальних процесів, які відбувалися в тогочасному житті, для відтворення духовного світу персонажів. Уже в 1923—1924 рр. з'являється низка повістей, присвячених глибоким суспільним зрушенням і новим конфліктам, які виникали в житті українського суспільства, — "Старі гнізда" П. Панча, "Лісовий звір" Д. Бузька, "Буйний хміль" О. Копиленка, твори А. Головка з виразними елементами стилістики імпресіонізму — "Пасинки степу" і "Зелені серцем". Героїка революції ставала об'єктом художнього дослідження у пригодницьких повістях О. Досвітнього, дещо пізніше з'являються епічні твори інших авторів, присвячені різним граням тогочасного буття української суспільності, — повісті П. Панча ("Голубі ешелони", 1928), Я. Качури ("Чад", 1928), І. Дніпровського («Яхта "Софія"», 1929), Г. Шкурупія ("Жанна-батальйонерка"), П. Капельгородського ("Шурган", 1929), П. Лісового ("Записки Юрія Діброви", 1929) та ін.

Логіка жанрової еволюції вела до появи наприкінці 20-х рр. творів великої епічної форми — романів. Перші спроби письменників нової генерації ще

не в усьому долають “опір жанру” — “Американці” (1925) О. Досвітнього, “Останній Ейджевуд” (1926) Ю. Смолича, “За плугом” (1926) В. Чередниченка, та невдовзі з'являються справді визначні твори — “Бур'ян” (1927) А. Головка та “Місто” (1928) В. Підмогильного. Потреба епічного синтезу кличе до життя цілу низку різноманітних жанрових форм великої прози — це і соціально-побутові романи А. Головка, і психологічні твори В. Підмогильного, і історичний роман С. Божка, і історико-революційний О. Досвітнього, і пригодницький О. Слісаренка, і наукова фантастика Ю. Смолича, і політичний роман М. Хвильового, і сатира Д. Бузька, Є. Плужника та ін. На початок 1930-х рр. українська проза вже володіє розгалуженою системою добре розвинених жанрів, на вершині якої утверджується роман. Стильове розмаїття, багатство форм і стратегій образотворення свідчать про те, що українське мистецтво слова вступило у фазу розквіту. Проте саме в цей час фатально обривається природний плин художнього розвитку, припиняється вільне творче змагання і владним втручанням література втискається в прокрустове ложе “єдиного методу”. Репресії та політичні гоніння нищать кращі сили молодого покоління прозаїків, на довгі десятиліття утверджується похмура агітка, продукуються “колгоспні епопеї”, “виробничі”, історико-революційні та інші романи, сконструйовані, окрім рідкісних винятків, не так за художніми, як за ідеологічними законами.

Найпомітнішою постаттю української прози “розстріляного відродження” був Микола Хвильовий. Невтомний генератор ідей, він був визнаним законодавцем літературної моди, постійно перебував у центрі силових ліній культурного життя країни. Він склав гідну конкуренцію визнаному на той час майстру слова В. Винниченкові, який небезпідставно вважався найчитабельнішим українським автором. Хвильовий увійшов в історію української літератури як активний організатор літературного процесу, ініціатор створення ВАПЛІТЕ і модератор найважливішої для культурного життя України 20-х рр. дискусії. Дебютував як поет, створив низку блискучих памфлетів, та найціннішим у його спадщині є прозовий доробок. Це оповідання зі збірок “Сині етюди”, “Осінь”, “Арабески”, сатирична повість “Іван Іванович”, яка започатковувала цей жанр в українській прозі та спричинила цілу хвилю наслідувань, це і унікальний в українській літературі політичний роман-памфлет “Вальдшнепи”.

Трохи більше десяти років тривало творче життя іншого прозаїка 1920-х рр. — ***Михайла Івченка*** (1890—1939). Йому належать збірки оповідань і повістей “Шуми весняні” (1919), “Імлистою рікою” (1926), “Порваною дорогою” (1926), “Землі дзвонять” (1928), п'єса “Повідь” (1924) і роман “Робітні сили” (1929). Творчість цього письменника можна вважати до певної міри опозиційною до тогочасної української прози. Опозиційною в тому сенсі, що Івченко не сприймав експериментаторства. Його творчій натурі більше відповідали врівноваженість, спокій, психологічна достовірність окреслення характерів. Така риса художнього темпераменту спричиняла непоодинокі закиди на його адресу. Письменника звинувачували у “втечі від сучасності”, яка мислилася невіддільною від сміливого, а часом і нерозважливого експерименту, неодмінно напруженою і навіть епатажною. Проте М. Івченко не зраджував своїй творчій натурі й не піддавався поверховим віянням часу. Вже в перших своїх оповіданнях (“Навесні”, “Марійка”, “Мужича пісня”), основаних на ет-

нографічно-побутовому матеріалі, він зарекомендував себе як проникливий лірик. Ця характерна властивість його творчої манери викликала схвальні відгуки критики. Особливо виразно вона виявилася в його повісті "В рідній оселі". Тут, як і в більшості інших творів, письменник зосереджений переважно на традиційній для української прози проблематиці сільського буття. Проте не цурається М. Івченко й урбаністичних мотивів — характерним у цьому сенсі є його імпресіоністичне оповідання "Місто вмерло" (1919).

У 1923 р. виходить повість "Горіли степи", в якій письменник одним із перших в українській прозі порушує проблему самоусвідомлення особистості у вирі революційних подій. Внутрішня духовна драма людини, яка марно намагається знайти своє місце в суспільстві, подолати суперечність між особистим і громадським, є одним із основних мотивів творчості Івченка. З особливою силою він розкривається в оповіданні "Смертний спів" (1924) — одному з найсильніших творів письменника. Це розповідь колишнього актора-співака про страшні події в сільській глибинці періоду продрозверстки. Повідані скупо й пронизливо точно, вони сягають величезної напруги узагальнення. Оповідання увійшло до збірки "Імлистою рікою" (1926), після якої М. Івченко утвердився в українській прозі як визнаний майстер. Філософічність його оповідань, лірична домінанта стилю вже впевнено звучали в його творах "Пан Коломбицький", "Векша", "Земля в цвіту" та ін.

М. Івченко, як мало хто з його соратників, був далекий від революційної ейфорії. Вдумливий аналітик, він не міг пройти повз ті "незручні" конфлікти, які тогочасна проза не схильна була помічати. Розгубленість людини перед новими цінностями, які ґвалтовно запроваджуються в сільському житті, є центральним мотивом збірки "Порваною дорогою" (1926), особливо невеликої повісті "Землі дзвонять". У наступних творах письменник усе більше утверджується як тонкий психолог, обираючи щоразу новий матеріал для своїх художніх досліджень. Це інтелігенція ("Світляки", 1927; "Березневі вітри", 1928), декласовані елементи ("Лісові пасма", 1927), студентство ("Па-д'еспань", 1928) та ін.

М. Івченко у своїй творчій еволюції дедалі глибше розходився з тогочасною офіціозною критикою, що з повною силою виявилося в його романі "Робітні сили" (1929). Письменник не спрощував реальної складності тогочасного суспільного життя на догоду ідеологічним міркуванням, і тим наражався на серйозні закиди критики. Поставивши в центр роману неоднозначну постать молодого професора Савлутинського, автор застерігав від небезпеки волюнтаризму в керуванні суспільними процесами, від тієї авторитарності, яка поступово пускала коріння у владі кінця 20-х рр.

За масштабністю проблематики роман Івченка стояв в одному ряду з видатним твором іншого письменника — ***Валер'яна Підмогильного*** (1901—1937) — романом "Місто" (1928). Це психологічна драма сільського юнака Степана Радченка, який приїздить до Києва на навчання з розрахунком повернутися після цього в село. Подібно до класичних героїв європейської літератури XIX ст., він прагне завоювати столицю. Проте місто виявилося дужчим. Воно поступово підкорює людину, і письменник простежує крок за кроком процес перетворення духовно цілісного юнака на прагматичного конформіста.

Тема виникнення новітнього міщанства розвинута і в наступному романі В. Підмогильного "Невеличка драма" (1929). Обидва ці твори є рідкісними в українській прозі зразками інтелекту-

ального роману. Письменник виявив себе у цих творах як блискучий психолог, майстер літературної форми. Далася взнаки широка обізнаність із європейською художньою літературою, науковою психологією, зокрема психоаналізом. Цим вершинам української романістики 1920-х рр. передувала непроста творча еволюція письменника, яка починалася 1920 р. із видання книжки з претензійною назвою “Твори. Том І”. Схильність до художнього дослідження психології персонажів виявилася уже в оповіданнях цієї збірки (“Старець”, “Гайдамаки”, “Важке питання”, “Добрий бог”). Духовне життя персонажів є центральною проблемою і наступних творів письменника. Вона розгортається щоразу в різних ситуаціях, охоплює різний соціальний типаж. Підмогильний ніби випробовує своїх персонажів, стикаючи духовні й матеріальні мотиви. Так, у збірці “Військовий літун” (1924) голод та інстинктивне бажання його втамувати стає пробним каменем для героїв оповідань “Собака”, “В епідемічному бараці”, “Проблема хліба” і в найсильнішому в українській літературі оповіданні про голод 1920-х рр. — “Син” (1923).

Внутрішні конфлікти й боріння персонажів є визначальними й для творів наступної збірки письменника “Проблема хліба” (1927). Критика закидала Підмогильному “інтелігентщину” за новели “Військовий літун”, “Історія пані Ївги”, “Сонце сходить”, герої яких ведуть нелегку внутрішню боротьбу на шляху до становлення нового світогляду.

Не події, а характери є смисловим центром оповідань Підмогильного, не обставини, а людина цікавлять письменника передусім. Особливо людина, вирвана зі звичного життя, маргінальна. Творчою заявкою цієї проблеми була рання повість “Остап Шаптала” (1921). Її герой, незважаючи на те що одержав у місті освіту й посаду, все ж не став городянином. Він почувається непевно, пригнічено, а проте не може повернутися й у рідне село, зв’язки з яким уже безнадійно втратив. Він опиняється у підвішеному стані, пустившись одного берега й не прибившись до другого. Драматична доля соціальних мігрантів — одна з граней художнього освоєння письменником проблеми “місто — село”. Крім панівного в тогочасній ідеології “класового” розуміння сільської і міської реальності, В. Підмогильний порушує у своїй творчості значно ширше коло проблем, пов’язаних із життям села і міста. Бурю критичних нападок викликав цикл новел “Повстанці” (1923), у якому письменник досліджує причини виникнення збройного опору більшовицькій владі на селі. Грубий примус і насильство замість єднання міста і села спричиняють поширення ворожості й конфронтації. З особливою силою це розгорнуто в повісті “Третя революція”.

Одним із найвиразніших представників неоромантизму в українській прозі 20—30-х рр. був ***Юрій Яновський*** (1902—1954). Почавши як поет, він не полишав віршування впродовж усього творчого життя, називав себе “поетом, який пише прозу”. Нерідко мотиви, заявлені в поезії (друком вийшла лише одна збірка “Прекрасна Ут”, 1929), Яновський згодом розвивав у своїх прозових творах, які стали найціннішою частиною його творчого доробку.

Уже в перших оповіданнях і новелах письменника з книжок “Мамутові бивні” (1925) і “Кров землі” (1927) постає незвичайний романтичний образний світ — часом екзотичний, часом пародійний, мічений карбами часу, прагненням тої “романтики вітаїзму”, співцем якої був М. Хвильовий. Побутові деталі, обстановка дії письменника мало цікавлять. Його творчому темпераменту імпонує гострий драматичний момент, миттєва напруга душевних сил, відтак

Валер'ян Підмогильний.

Юрій Яновський.

більшість його творів малої прози невеликі за обсягом, мають концентричний сюжет і нерідко класичну форму новели. Мотиви ранніх творів письменника загалом не виходили за рамки традиційних для тогочасної неоромантичної новелістики проблем: це й екзотичні атрибути історії (прізвище Полуботок у героїні "Історії попільниці" чи давньоєгипетське ім'я Ма в "Романі Ма"), і класова нерівність закоханих ("Туз і перстень"), і поширені в тогочасній прозі "сільські" сюжети ("Мамутові бивні") тощо. Більшість оповідань Яновського єднає спільна риса: в них майже завжди присутнє ліричне "Я" автора, що надає оповіді своєрідної діалогічності. Ця риса невдовзі перейде і у його велику прозу, зокрема у роман "Майстер корабля" (1928).

Знайдену в новелістиці образну стратегію розкриття характерів у зламних, напружених епізодах письменник переніс і в роман. Його персонажі (більшість із них мали прототипів із працівників Одеської кінофабрики, де в час написання роману працював Ю. Яновський) подані не в розвитку, а в більших або менших випробуваннях, позначених романтичною напругою. Кіномайстер То-Ма-Кі (прототипом якого, на думку дослідників, є О. Довженко) через півстоліття після зображуваних подій пише про них мемуари. В уривчастий плин спогадів вплітаються листи коханої Майстра — балерини Тайях, нотатки його синів, філософські роздуми та ін. Яскрава романтична тональність роману перетворює спогади про роботу над фільмом, для якого потрібен був спеціальний корабель, на містку узагальнену картину творчості, тієї натхненної праці, в якій розкриваються найвищі людські цінності. "Майстер корабля" підводив риску під етапом становлення Яновського-прозаїка. Письменник знайшов свій голос, утвердився в романтичних уподобаннях і, незважаючи на неоднозначні оцінки роману критикою, став однією з помітних постатей у тогочасній українській прозі.

Драматично склалася доля його наступного роману "Чотири шаблі" (1930). Розгромлений голобельною критикою, твір на довгі півстоліття був викреслений із літератури, а його автор іще довгий час зазнавав брутальних звинува-

чень у "хвильовізмі", "антирадянщині" й "буржуазному націоналізмі". У 1930 р. письменникові вже не вільно було безкарно звертатися до національних атрибутів, історії козацтва, надихатися славою предків. Певна річ, національна романтика, в дусі якої четверо друзів збирають військо, щоб боронити рідну землю в жорстокій громадянській війні, пісенна форма оповіді, загальний лад національної героїки, якою забарвлені події битви за революцію, — все це не могло не викликати шалених нападок вульгаризаторської критики. Не зарадило і змалювання життя героїв у трьох останніх піснях твору, в яких письменник намагався пом'якшити національно-романтичне звучання роману.

Розгубленість, спричинену "голобельною" критикою, Ю. Яновський подолав у роботі над наступним романом "Вершники", де письменник уже змушений був докладно виписати всі "класові" характеристики зображуваних подій і характерів героїв. Але й це не допомогло: твір не друкували, аж доки Яновський не видав його в московській "Роман-газеті" (1935). Художню структуру "Вершників" складають вісім відносно самостійних новел, об'єднаних наскрізним авторським задумом. У кожній із них окреслюється романтична постать-символ, які всі разом зливаються в цілісний образ героїки громадянської війни. Письменник і тут не зрадив ні своїм романтичним принципам, ні виразному національному колориту. Особливо ж істотно твір вирізнявся енергійною манерою оповіді — лаконічною, піднесеною і водночас стриманою. Це був справжній художній успіх письменника, незважаючи на всі образні "роз'яснення", до яких він змушений був вдатися під тиском суспільних обставин.

Наступ влади дедалі зростав, що позначилося на переважній більшості подальших творів письменника. У 30-х рр. він пише помітні свого часу драми "Дума про Британку" (1937) і "Потомки" (1938), а 1942 р. — кон'юнктурну п'єсу "Син династії". Позначився ідеологічний тиск і на збірках оповідань "Короткі історії" (1940) і "Земля батьків" (1944). Останньою спробою повернути своїй прозі правдиве мистецьке звучання був реалістичний роман "Жива вода" (1947), але він був підданий нищівній ідеологічній критиці. Його виправлений, істотно збіднений варіант побачив світ під назвою "Мир" 1956 р., уже після смерті письменника.

Григорій Косинка (справжнє прізвище — Стрілець, 1899—1934) належить до тих новелістів, які гідно продовжили національну традицію, представлену іменами В. Стефаника, М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Кобилянської.

Дебютувавши 1922 р. збіркою "На золотих богів", Косинка віддав данину захопленню імпресіонізмом ("Троєкутний бій", "Мент"), який став істотним компонентом його стильової манери, у його ранніх творах помітні елементи романтизму ("На золотих богів"), символізму ("Заквітчаний сон"). Та все ж магістральним напрямком творчої еволюції письменника був рух до індивідуального синтезу, до унікального сплаву неореалізму з експресивністю і стильовими барвами імпресіонізму.

Письменник уникає відкритої маніфестації своїх симпатій до тих чи тих зображених у новелах суспільних сил. Характерною особливістю його ідіостилю є мистецька безсторонність, дистанційованість від матеріалу. Ця епічна дистанція надає новелам і оповіданням Г. Косинки виняткової пластичності й художньої переконливості. Його творам чужі ідеологічні акценти чи заданість, навіть тоді, коли письменник романтизує чи героїзує своїх персонажів,

як у новелі "На золотих богів". Незмірне горе, що несуть із собою більшовицькі завойовники й білогвардійські банди, говорять самі за себе, не потребуючи авторських коментарів. Благородна боротьба селянства зі страшними нещастями постає величною у своїй безнадійності без нарочитої тенденційності, без прямих "вказівок" письменника.

Ідеологічні конфлікти у творах Г. Косинки — явище периферійне. Це всього лише матеріал, із якого письменник видобуває колізії художні — байдуже, чи це буде політично "значущий" епізод із життя комуніста ("Темна ніч"), чи обібраного до нитки селянина ("На буряки"), помста бандита ("Десять") чи буття "вічних спекулянтів" і декласованих елементів ("Місячний сміх", "Троєкутний бій").

І в першій збірці, і в наступній ("В житах", 1926) письменник розгортає цілу галерею колоритних персонажів, демонструючи сувору ощадливість прийомів характеротворення. З однаковою психологічною переконливістю, афористичною точністю малює Косинка і представників стражденного найбіднішого селянства ("На буряки", "На золотих богів"), і самотніх вдів-матерів ("В хаті Штурми", "За ворітьми", "Мати"), і "заблуканих" дезертирів, бандитів, утікачів ("Постріл", "В житах", "Анархісти"), і куркулів ("Політика").

Незакінчене оповідання "Фауст" (1923) займає в художній спадщині Г. Косинки особливе місце. На відміну від більшості інших творів письменника, які переважно витримані в жанрових рамках новели, це оповідання тяжіє до більшої епічної форми. Воно з винятковою гостротою і виразністю синтезує стильові особливості творчої манери Г. Косинки, своєрідно узагальнює, фокусує його художню стратегію. Трагічні перипетії долі героя оповідання Прокопа Конюшини, який потрапляє за свої послідовні національні переконання в застінки муравйовських карателів і божеволіє від нелюдських тортур, є тлом для художнього формулювання вічних питань людського буття, болючих роздумів над сенсом рабства і свободи, добра і зла, трагічністю конфлікту між особою і суспільством. Невипадково письменник заголовком оповідання відсилає читача до вічного образу шукача істини, до класичного шедевру Гете. Багатогранний характер героя оповідання Г. Косинки розкривається у своєрідній "дзеркальній перспективі" образної фактури твору, де кожне нове відбиття породжує безліч нових, так само глибоких і значущих.

Григорій Косинка.

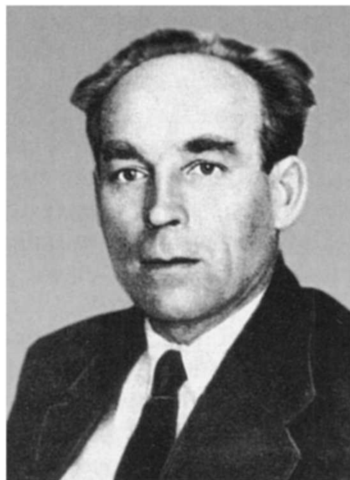
Десять років відділяє це оповідання Г. Косинки від іншого, в чомусь подібного, так само присвяченого по-фаустівськи трагічному пошуку істини твору "Гармонія" (1933). Проте в цій новелі головний герой Василь Гандзюк — неграмотний селянин, представник найвідсталішої народної маси. Він навіть не знає до пуття, що означає слово "нація", за яке Прокіп готовий віддати життя. Духовне прозріння Гандзюка в

білогвардійській в'язниці, пробудження його політичної свідомості, певна річ, не таке глибинне, як в оповіданні "Фауст" (напевно, до виразних оптимістичних нот письменника змусила похмура атмосфера початку 30-х рр.), проте й це оповідання є одним із безперечних творчих успіхів митця.

Помітне місце в літературному процесі 20-х рр. належить ***Олесю Досвітньому*** (1891—1934). Біографія письменника сповнена багатьма пригодами й неординарними подіями. Окремі з них покладені в основу повісті "Нас було троє" (1928). Дебютувавши в 1920 р. збірником оповідань, у 1925 р. О. Досвітній пише роман "Американці", присвячений поверненню з Америки революціонерів-демократів. Виразний пригодницький сюжет забезпечив романові певний успіх, незважаючи на численні художні прорахунки — публіцистичність, схематизм характерів. Найкращі твори письменника — повість "Алай" (1924) і "Гюлле" (1926). У першій письменник простежує деградацію особистості солдата Марка Шешеля. Неймовірно складна втеча з в'язниці, куди він потрапляє за революційну пропаганду, смертельна втома, яка опановує його на дальніх кордонах імперії, куди він змушений був тікати, дедалі настирливіше породжують думки про право на відпочинок, про невиправданість аскетичного життя революціонера. Герой виявляє себе нестійким до спокус, непослідовним, він врешті губить себе, втрачає духовні орієнтири. Наслідком цього є моральний крах.

Подібна ситуація розгортається в повісті "Гюлле". Головний герой твору Ремо — так само утікач-революціонер, заблукавши в пустелі, потрапляє до провінційного китайського містечка. Там його спокушають високим постом в управлінні, подружнім життям з дівчиною-туркенею, в яку він закохується. Проте, на відміну від героя попередньої повісті, Ремо обирає інший шлях. Він намагається використати можливості свого нового становища і не відмовлятися від того, що йому пропонує доля. Численні екзотичні описи побуту далеких країн, прийняття ісламу й одруження з красунею Гюлле, акцент на розгортанні жвавого сюжету, сповненого пригодницьких перипетій, — усе це позбавляло повість властивих попереднім творам Досвітнього дидактичності та схематизму.

Іван Сенченко (1901—1975). Уже перше оповідання молодого письменника "Чорноземні сили" (1922) звернуло на себе увагу літературної громадськості. Через рік з'являється іще одне його оповідання — "Історія однієї кар'єри". Цей сатиричний гротеск високо оцінила тогочасна літературна громадськість. До середини 20-х рр. триває період активного творчого становлення прозаїка. 1925 р. він видає книжки "Петля", "Інженери", "Оповідання", переживає творчу кризу, відгомони якої даються взнаки у творах "У золотому закуті", "Подорож до Червонограда", "Фесько Андибер". Вихід із періоду вагань і зневіри не забарився. У цей час письменник задумує червоноградський цикл оповідань і повістей. І хоча перші редакції "Подорожі до Червонограда" і окремих "Червоноградських портретів" були нещадно розгромлені критикою, письменник відчував, що знайшов свою тему і продовжував творити незалежно від думки літературної громадськості. Саме "Червоноградські портрети" стали в 1960-ті рр. помітним явищем української прози. Письменник повертається до своїх давніх творів, переробляє "У золотому закуті" та "Історію однієї кар'єри". На відміну від більшості своїх соратників, І. Сенченко — співець робітничої околиці. Сповнені проникливого ліризму оповідання й повісті, присвячені життю



Іван Сенченко.

Олександр Копиленко.

робітництва, ніби навмисне уникають усього екстраординарного, екзотичного, зосереджуючись довкола буденних проблем життя робітничого люду. Справжніх художніх успіхів письменник досягає наприкінці 1960 — у 1970-х рр., коли створює повість "Савка" і цикл "Солом'янські оповіданя". "Савка" — повість про життя простої людини, сповнена тонких спостережень, колоритних побутових деталей, роздумів про духовний світ людини. І повість "Савка", і "Солом'янські оповідання" Сенченка відчутно дисонували із загальноприйнятим уявленням про те, якою повинна бути робітнича проза. Численні партійні кампанії щодо розвитку "виробничого роману", заклики до створення шедеврів із життя робітничого класу породжували схематичні агітки, позбавлені навіть натяку на художність. У зрілій творчості І. Сенченка не було й сліду дидактизму і плакатності. Жваві й колоритні характери його героїв, зображені з теплим ліризмом обставини їхнього життя, буденні конфлікти, подані часом іронічно, — усе це робило прозу письменника справді виразним явищем української реалістичної прози. І повість "Савка", і "Червоноградські портрети", і "Солом'янські оповідання" ("Рубін на Солом'янці", присвячене становленню характеру молодого робітника, "На Батиєвій горі" — оповідання про дівчину з київської околиці, "На калиновім мості", "Про лист з крапками" — оповідання про красу стосунків немолодих людей та ін.) — ці твори не обмежувалися зображальним рядом. Їм властивий той поетичний зміст, за яким прочитується і відчувається щось значно глибше, ніж те, що лежить на поверхні. Це надавало неповторного колориту реалістичній стильовій манері письменника.

Від імпресіоністичних стильових уподобань до неореалізму еволюціонував у своїй творчості ***Олександр Копиленко*** (1900—1958). У перших прозових збірках "Кара-круча" (1923) і "Буйний хміль" (1925) виразно вчувалося взорування молодого письменника на творчість М. Коцюбинського і особливо М. Хвильового. Як і багато інших молодих прозаїків 20-х рр., О. Копиленко зазнав значного творчого впливу загальновизнаного "законодавця літературної моди", часом до прямих запозичень. За всіх недоліків цих іще далеких

від досконалості творів початківця, у них безпомилково вгадувалося його художнє обдарування. Молодий прозаїк, попри відчутну стильову розхристаність багатьох творів, володів широким тематичним діапазоном, однаково глибоко розкривав проблеми тогочасного села і міста, окреслював досить виразні характери персонажів.

Незважаючи на захопленість імпресіонізмом і неоромантизмом, Копиленко природніший як прозаїк-реаліст. Це помітила вже тогочасна критика, і сам письменник від композиційно фрагментарної учнівської повісті "Буйний хміль" переходить у наступній своїй збірці "Твердий матеріал" (1928) до уважнішої реалістичної аналітики. Значно посилюється психологічна вмотивованість вчинків персонажів, письменник порушує гострі проблеми тогочасної непманської дійсності, переродження колишніх бійців революції ("Під тягарем", "За пустелями сіл"), руйнування традиційного сільського укладу хижацькою індустріалізацією ("Індустрія"), безпросвітного життя провінційної інтелігенції та ін.

Майстерність реаліста розкрилася на повну силу в романі "Визволення" (1929), де О. Копиленко без прикрас зображує реальні наслідки перемоги більшовизму в Україні — братовбивчу громадянську війну, фатальний розкол нації, утвердження новітньої влади, яка на очах перетворювалася на зграю здирців і маленьких наполеончиків, зубожіння ошуканого селянства... Неважко здогадатися, що роман було піддано нищівній критиці, яка істотно позначилася на подальшій творчій долі письменника, змушеного дедалі більше пристосовуватися до жорстокого партійного диктату.

Першим таким кон'юнктурним твором-"виправданням" був роман "Народжується місто" (1932) — відвертий "виробничий" твір про спорудження міста для працівників Харківського тракторного заводу. Єдиною цариною, де ще можна було не вельми грішити проти правди, стала для Копиленка (як і для багатьох тогочасних письменників) дитяча література. Один за одним з'являються його романи "Дуже добре" (1936) і "Десятикласники" (1938) — на довгі роки улюблені твори тогочасної молоді. Вони прикметні псевдоромантичним пафосом, надмірним оптимізмом — загалом усіма тими якостями, які свідчили про все більше розходження соціалістичного реалізму з реальністю.

Письменникові так і не вдалося вийти зі своєї "захисної ніші" — дитячої літератури. Хоч у перші повоєнні роки він створює роман "Лейтенанти" (1947), проте й у ньому Копиленкові несила піднятися над бравурними інтонаціями "переможної ходи" радянського суспільства. Лише в останньому романі "Земля велика" (1957) письменник повертає далекий спогад про того нещадного реаліста, яким він був у буремні 20-ті.

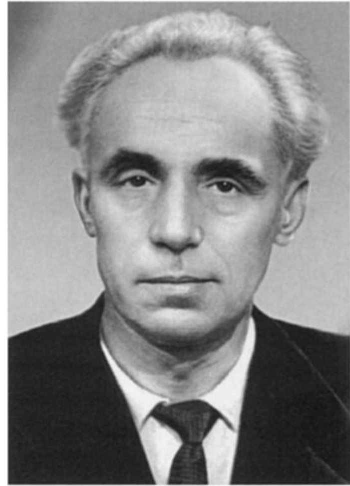
Подібна творча доля судилася й іншому талановитому неореалісту — ***Петру Панчу*** (справжнє прізвище — Панченко, 1891—1978). Дебютувавши 1923 р., до середини 20-х рр. письменник написав понад 30 оповідань, які звернули на нього прихильну увагу критики. У них молодий автор жваво й виразно порушував численні проблеми тогочасної дійсності — збройну боротьбу часів громадянської війни ("Дороговказ", "Смерть Янулянса", "Загублена шапка", "Бог богів" та ін.), непрості процеси соціальних перетворень на селі ("Там, де верби над ставом", "Земля", "Тихонів лист"), життя духовенства в сатиричному висвітленні ("Поза життям", "Данило Харитонович", "Черва"),

формування новітнього міщанства ("Калюжа") тощо.

Уже в цих творах окреслилися основні стильові й проблемні преференції молодого письменника: його реалістична проза була економною на слово, щедрою на гумор у зображенні передусім життя сільської глибинки. Ці риси творчої манери особливо виразні у його творах "Мишачі нори" та "Зелена трясовина". Самі їхні назви свідчать, який саме зріз життя тогочасного села обсервує письменник — він далекий від революційної бравурності, більшовики в його зображенні, м'яко кажучи, далекі від еталону моральності, а їхні опоненти не вписуються в плакатні схеми "шкідників" і "диверсантів".

Наступна прозова збірка "Голубі ешелони" (1928) засвідчила логічну еволюцію письменника в напрямку до ширших епічних полотен, зростання масштабу реалістичного узагальнення. Особливо сміливою тут була титульна повість збірки "Голубі ешелони", в якій письменник чи не вперше в тогочасній прозі вивів не ходульного антигероя, а реалістично змальованого "жовтоблакитного сотника" Лец-Отаманова. П. Панч толерантно й уважно досліджує психологію персонажа з ворожого табору, прагне розібратися в мотивах його вчинків, малює образ неоднозначний, складний, внутрішньо надломлений, а ніяк не відворотний чи карикатурний, як того вимагав класовий шаблон. Розгром за цю повість наздогнав письменника через два десятиліття, коли на Панча зливою ринули звинувачення в усіх можливих політичних "гріхах".

Утім розгромів письменникові не бракувало. Вульгарно-соціологічна критика різко відреагувала на перший роман Панча "Право на смерть" (1933), який авторові довелося істотно переробити й видати 1935 р. під іншою назвою — "Облога ночі". При редагуванні



Петро Панч.

довелося враховувати класові штампи в зображенні революції й громадянської війни, подіям яких присвячений твір.

Подальша творчість письменника — пошук прихистку в дитячій прозі ("Малий партизан", 1933; "Син Таращанського полку", 1937 та ін.), історико-революційній темі ("Олександр Пархоменко", 1939). У часи війни виходить кілька невеликих прозових книжок, а в 1946 р. письменник видає першу частину великого історичного полотна з часів Хмельниччини "Запорожці". Черговий розгром за "ідеологічну невитриманість" змушує вдатися до значних переробок, які потім лягли в основу роману "Гомоніла Україна" (1954), спричинивши в ньому цілу низку плакатних образів і епізодів, що ілюстрували "братерську єдність" російського й українського народів (видання твору було приурочене до ювілею Переяславської ради).

У 1960-х рр. виходить своєрідна прозова книжка П. Панча "На калиновім мості" (1965), де в оригінальній формі поєднано документальність, художній матеріал, окремі недруковані чи призабуті твори письменника. У ній автор згадує дитинство, революцію й буремні

роки "розстріляного українського Відродження".

Цілком інша стилістика властива творчості ***Дмитра Бузька*** (1890—1937). Проживши сповнене випробувань життя, письменник поклав багато фактів своєї біографії в основу художніх творів. Це і перша повість "Лісовий звір" (1923), і пізніші автобіографічні повісті "За ґратами" і "З таєжного краю" (1931), у яких письменник описав свої поневіряння на царській каторзі й на засланні в Іркутській губернії. Та, мабуть, найприкметнішим твором Д. Бузька є своєрідний роман "Голяндія", який він пише "з натури" у с. Сокільче на Білоцерківщині. Там у 1920 р. було створено першу в Україні комуну, життю якої і присвятив свій роман Д. Бузько. Своєрідність твору полягає в тому, що він належить до так званих романів нової конструкції — невеликого кількісно, але дуже своєрідного масиву української експериментальної прози (творів Гео Коляди, Гео Шкурупія, Л. Скрипника). Їхні автори проголошували "девальвацію" старих форм оповіді, зокрема й жанру роману, пропонуючи натомість власні, часом доволі цікаві прозові проекти. Твір Д. Бузька — колоритний зразок здійснення теоретичних настанов прозаїків-експерименталістів. Це пародійна оповідь про життя комуни з елементами репортажу "з місця подій".

Напруженими пригодницькими сюжетами, несподіваними поворотами дії відзначається новелістика ***Василя Вражливого*** (1903—1937). Це характерна риса кращих оповідань із його книжок прози "В яру" (1924), "Земля" (1925), "Вовчі байраки" (1929) та ін. Критика відзначала поєднання в його творах реалізму і побутописання з елементами імпресіонізму, джерелом яких було передусім наслідування прози М. Хвильового. У 1929 р. Вражливий перекладає українською мовою "Шагреневу шкіру" О. Бальзака і пише під значним її впливом мелодраматичну повість "Батько". У центрі твору — взаємини сина і батька-священика, який зрікається свого сану, щоб не зашкодити кар'єрі сина-комуніста. Старий влаштовується прибиральником у туберкульозний санаторій і в усьому виправдовує сина, який не підтримує з ним жодних зв'язків. Повість завершується тим, що нібито між іншим один із героїв повідомляє: дідок у тому санаторії повісився.

Мабуть, найбільшою увагою до сюжету відзначалася група письменників-"сюжетників" — М. Йогансена, Гео Шкурупія, а також ***Олекси Слісаренка*** (1891—1937). Віддавши данину поетичним захопленням символізмом, а згодом футуризмом, письменник у середині 1920-х рр. приходить до прози і видає 1925 р. збірки оповідань "Сотні тисяч сил" та "Плантації". Матеріалом для гострих вибагливих сюжетів Слісаренку служили події громадянської війни і пореволюційної дійсності. Більшість творів письменника відзначається гострим напруженим сюжетом і несподіваною новелістичною розв'язкою. Особливу роль у сюжетиці його оповідань відіграє випадок. Наприклад, доля Крючковара з однойменного оповідання в одну мить раптово змінюється: кволий невиразний рахівник потрапляє в полон до однієї з банд і з байдужою приреченістю чекає смерті. Та раптом з'являється надія на порятунок — і непримітний герой в одну мить переороджується, радісно випростується і гостро переживає всю повноту життя. І нехай це триває лише хвилину, герой приймає смерть гордо, осягнувши за останню мить стільки, як не довелося осягнути за все його непомітне життя.

1927 р. виходить збірка О. Слісаренка "Камінний виноград", яка включає кращі

Аркадій Любченко.

Андрій Головко.

твори письменника — оповідання "Авеніта", "Камінний виноград", "Смерть генерала Гаттераса", повість "Бунт". В останній письменник з реалістичною докладністю описує наростання опору учнів приватної сільськогосподарської школи проти принижень і знущань зі сторони вчителів. Із багатьма похмурими подробицями письменник докладно описує переростання глухого невдоволення у відкритий організований протест. Слісаренкові вдалося уникнути дидактизму, властивого творам про дітей, виразно окреслити галерею своєрідних характерів персонажів, створити напружений захопливий сюжет.

Прагненням уникнути стереотипів, які заполонили тогочасну українську прозу, прикметний роман Слісаренка "Чорний ангел" (1929). Це не в усьому вдалося. Перешкодив схематизм, нарочитість і психологічне недостатнє мотивування вчинків героїв, надмірне ускладнення сюжету. Головний герой роману агроном Артем Гайдученко, розчарувавшись у політичній боротьбі, знаходить інший шлях до вдосконалення суспільства. Він мріє змінити життя на краще своїм науковим відкриттям — речовиною з неймовірним енергетичним потенціалом. Насправді ж виявляється, що ця речовина уже давно відома, і коли бандити нападають на комуну, герой гине у страшному полум'ї, підриваючи ворогів.

До прозаїків-"сюжетників" примикав і відомий український поет-футурист ***Гео Шкурупій*** (1903—1937). У 1920 р. він видає збірку оповідань "Переможець дракона", в цілому прихильно сприйняту тогочасною критикою. Талановитим і різноманітним творам цієї збірки шкодила надмірна літературність, властива й іншому прозовому творові Гео Шкурупія "Двері в день" (1928). Це ще більшою мірою, ніж оповідання письменника, експериментальний твір, у якому автор поєднав репортаж і пригодницький роман.

Імпресіоністичну стильову течію репрезентують в українській прозі 1920-х рр. кращі твори ***Аркадія Любченка*** (1899—1945). Після кількох оповідань і невеликої збірки "Буремна путь", у 1926 р. письменник друкує одне з найкращих своїх оповідань — "Via dolorosa". Це артистична новела-спогад ге-

роя у поетичному обрамленні. Поштовхом до розгортання дії служить несподівана зустріч двох молодих людей в осінньому парку. Це пробуджує сумовиту згадку про пережиті обома душевні драми, в яких відлунюють велетенські історичні катаклізми. Герой пригадує свою закоханість у ніжну дівчину, що невпинно скаржилася на нудьгу. Образа, якої завдала примхлива панночка героєві, штовхнула його на нелегкий шлях самоутвердження, тоді як сама дівчина пройшла цей шлях у зворотному напрямку — до самого дна, ставши нужденною столичною повією. Майстерно й витончено розгортає автор потік асоціацій, миттєвих вражень, переплетених зі спогадами, що нагадує класичні зразки імпресіоністичних оповідань М. Коцюбинського.

Виразні паралелі з його "Intermezzo" викликає й Любченкова лірична повість у новелах "Вертеп" (1929). Цей твір був чи не єдиною спробою послідовного розгортання й синтезу концепції "активного романтизму". Химерно переплітаються у повісті ліричні візії та філософські узагальнення "Я"-героя, колоритні побутові ескізи й "лялькові дійства". "Вертеп" А. Любченка став помітним явищем тогочасної української прози. Критика захоплено вітала цей твір, порівнюючи його навіть із "Божественною комедією" Данте. Певна річ, це була надмірно завищена оцінка. Твір письменника далеко не бездоганний, у ньому помітні композиційні прорахунки, певна плакатність. Проте й попри ці недоліки "Вертеп" є цікавим та оригінальним зразком української прози 20-х рр.

Крім імпресіоністичних оповідань і повістей, А. Любченкові належить повість "Образа" (1927) — гостра викривальна сатира в дусі "Івана Івановича" М. Хвильового.

Елементи імпресіонізму властиві ранній творчості ***Андрія Головка*** (1897—1972), особливо його повістям 1924 р. "Пасинки степу" та "Зелені серцем". Перша з них присвячена становленню радянського життя в українському селі. Об'єднання наймитів у профспілку, створення комуни, діяльність сільської комсомольської організації — така подієва канва твору. Відкриваються для нового життя недавні "пасинки степу" — Прокіп, Федорка, дід Остап та ін. У повісті чимало колоритних сценок наймитських зборів, селянських розмов про землю, врожаї, машини, проте цікава вона не тим. Стилістична розкутість, різкість і свіжість окреслення персонажів, артистичні штрихи миттєвих вражень, що передають саму суть душевного стану героїв і автора, оригінальність оповідної фактури — ось ті художні властивості, які вирізняли твір у прозовому потоці свого часу.

У другій повісті Головко порушив проблему формування нової інтелігенції з середовища робітників і трудового селянства. Письменникові не чужі романтичні мотиви, навіть певна екзальтованість оповіді. Але й у цьому творі владарює передусім яскраво індивідуальна імпресіоністична манера оповіді.

Напрямком творчої еволюції прозаїка був реалізм, заявлений іще в ранніх дитячих оповіданнях А. Головка — "Пилипко" (1923), "Червона хустина" (1924) та ін. Цікаво й гостро була спрямована змістова й стилістична полеміка в пізніших повістях письменника — "Можу!" і "Червоний роман" (1926). Перша своєю назвою промовисто відповідає романові В. Винниченка "Хочу", друга надзвичайно своєрідним способом полемізує з "Блакитним романом" Г. Михайличенка. Обидві повісті А. Головка за стильовими ознаками — на півдорозі між імпресіонізмом і неореалізмом. І вже 1927 р. завершується перехід письменника до реалістичного табору — виходить друком його роман

"Бур'ян". Твір похмурий, гнітючий, бездоганний стилістично й композиційно, він порушив такі "незручні" проблеми життя тогочасного села, що письменник невдовзі по його публікації змушений був змінювати по-справжньому реалістичний фінал роману на казенно-бадьорий мажор. Це був, власне, останній вартісний художній твір у доробку А. Головка, який у 1930-х рр. остаточно утвердився на позиціях соцреалізму.

Ще гостріше, ніж у "Бур'яні", окреслена моральна проблематика в реалістичній повісті "Смерть" (1927) ***Бориса Антоненка-Давидовича*** (1899—1984). Події твору розгортаються 1920 р. у повітовому містечку. Головний герой повісті Кость Горобенко — колишній петлюрівець, активний просвітянин, який порвав із минулим і став членом РКП(б). Зміна політичних орієнтирів не означала для нього утвердження на певних позиціях — навпаки, він розгублений перед грізними подіями, не здатен розібратися у власній душі. Це була скоріше поступка прагматизму, оскільки відкривала перед ним кар'єрні перспективи. Проте, ступивши на шлях перетворення у правовірного більшовика, герой послідовно крок за кроком проходить усі необхідні етапи — зрікається національних ідеалів, історії, культури, зрікається свого народу й власних батьків. Цей процес супроводжує хворoблива роздвоєність душі героя: здоровий глузд підказує йому, як треба чинити, але він свідомо заглушує цей голос в ім'я по-партійному "правильних" вчинків. Заради "світлого майбутнього" він готовий на будь-які жертви.

Залишається здійснити останній крок: нове життя купується кров'ю, він мусить стати справжнім "вольовим більшовиком" — і моральний покруч зважується її пролити, жорстоко вбиваючи заручника. Найгрізніша нота цієї повісті-перестороги полягала в тому, що

Борис Антоненко-Давидович.

письменник брав не виняткову ситуацію: навпаки, він з художньою неспростовністю доводив, що таке переродження неможливе. Винятковими в повісті "Смерть" скоріше постають доволі привабливі образи інших комуністів.

Твір Б. Антоненка-Давидовича зрезонував за своєю проблематикою з новелою М. Хвильового "Я (Романтика)", накликавши на письменника зливу нищівної критики. "Оргвисновки" не забарилися: влада заборонила друк його роману "Борг" і трилогії "Січ-Мати", під тиском нестерпної гнітючої атмосфери Б. Антоненко-Давидович змушений був виїхати до Алма-Ати, але 1935 р. хвиля репресій наздогнала його — двадцять років концтаборів і довічне поселення в Красноярському краї, від якого його врятувала реабілітація 1956 р.

Повернувшись до Києва, письменник видає дві книжки нарисів і паралельно завершує роботу над привезеним із заслання романом "За ширмою" (1961). Надто пізно приходить до головного героя усвідомлення своєї помилки, коли він, людина благородної професії, вольова й ініціативна, втрачає рідну матір, хвору безпорадну жінку, до якої був цілком байдужий, відгородившись від

неї ширмою. Він не помітив її тяжкої хвороби... Благородна ідея роману, однак, не сприяла позитивній оцінці критики. Твір суворо реалістичний, проте на адресу автора посипалися звинувачення в "песимізмі" й "зраді життєвій правді". Влада не припиняла цькувати письменника, і лише 1989 р. побачив світ повний цикл "Сибірських новел", який Б. Антоненко-Давидович створив на базі табірних нотаток.

Осібне місце в українській прозі 1920-х рр. (і не тільки 20-х) належить ***Вікторові Петрову*** (псевдонім — Домонтович, 1894—1969). Енциклопедично освічена людина, літературознавець, учений-етнограф, фольклорист, мовознавець, історик, археолог і письменник — постать воістину багатогранна.

Більшість його літературної спадщини — інтелектуальна проза. Дебютувавши 1928 р. повістю "Дівчина з ведмедиком" під псевдонімом Домонтович (критика неохоче відзначала, що це був дебют зрілого майстра) у наступні два роки письменник видає одну за одною романізовані біографії "Аліна й Костомаров" і "Романи Куліша". Цими творами було започатковано в українській прозі цілком новий жанр, який щойно народився в європейській літературі (А. Моруа, С. Цвейг, Ю. Тинянов).

Перша з біографічних повістей написана у формі спогадів про романтичне кохання Костомарова. Друга ж повість є авторським коментарем до листування Куліша. Простежуючи перипетії чотирьох романів письменника, В. Петров створює амбівалентний образ українського класика. З одного боку, він іронічно, часом із сарказмом висміює його, з другого ж — ставить перед собою завдання виправдати Куліша. Така подвійність авторської інтерпретації випливає з концептуального засновку автора, за яким В. Петров відносить і Куліша, і Костомарова до одного типу романтичної особистості. Духовне ж роздвоєння, двосвітність — питома риса романтизму.

Названі три повісті належать до першого періоду творчості В. Петрова. До нього ж належить (хоч і була вперше надрукована тільки 1947 р.) повість "Доктор Серафікус". Центральний герой повісті — Василь Хрисанфович Комаха. Це дивак, учений-ерудит, що викладає рефлексологію і наукову організацію праці. Його ж духовний світ сповнений археологією, етнографією і міфологією. Комаха самотній, уникає жінок, за що й одержує прізвисько Серафікус. Невдовзі за прізвиськом він одержує і саму властивість серафічності. Водночас письменник малює і нелегкий процес "очоловічення" Серафікуса в дивному коханні. Образ Комахи, як і весь художній світ повісті, має надзвичайно складну й розгалужену інтелектуальну конструкцію, яка, втім, особливо не підкреслюється. Кожен образ твору, передусім характер центрального героя, будь-який його вчинок надаються до надзвичайно багаторівневих трактувань. Найзагальнішим планом повісті виступає подвійна — біологічна і духовна — мотивація вчинків персонажів. Серафікусу не вдається досягнути єдності цих начал, він цілком затишно мешкає у своєму подвійному химерному світі.

Остання, наймасштабніша повість В. Петрова "Без ґрунту" надрукована вперше у 1942—1943 рр. Усі епізоди й характери її мають двопланову природу. З одного боку, це образи цілком конкретних персонажів або подій, з другого — це місткі узагальнення. Центральним символом повісті є образ ґрунту. Власне, це і не образ, це поняття, яке одержує у творі кілька планів трактування. Людина, особистість і людство втрачають під ногами ґрунт — ґрунт національний, соціальний, духовний. Це місткe узагальнення набуває у

творі багатьох варіацій, набуваючи властивостей інтелектуальної метафори.

Крім цієї повісті, у другий період своєї творчості (переважно у 1940-х рр.) В. Петров написав понад 30 невеликих прозових творів — оповідань, романізованих біографій, філософських новел, коротких анекдотів, історичних новел. Усі вони разом становлять унікальну за масштабом єдність, якою постає творча спадщина видатного майстра української інтелектуальної прози.

Літературний процес у Західній Україні 1920-х рр. мав свою специфіку, яка випливала з особливостей геополітичного положення краю. Доля учасників визвольних змагань, громадянської війни й революції тут складалася зовсім інакше, ніж на теренах Наддніпрянщини. Прихід у літературу молодих революційно-пролетарських письменників не спричинив помітних художніх зрушень. Їхні твори, за незначними винятками, мали виразний агітковий характер і не стали помітними мистецькими явищами. Оповідання й повісті В. Бобинського, С. Тудора, П. Козланюка, О. Гаврилюка та інших здебільшого відзначалися плакатністю й літературним початківством. Окреме місце тут належить незакінченому роману "День отця Сойки" ***Степана Тудора*** (1892—1941), яскравому й глибокому антиклерикальному творові, який попри свою ідеологічну заангажованість є помітним художнім явищем.

Степан Тудор.

На відміну від Наддніпрянщини, проза західноукраїнських земель не зазнала різкої зміни літературних поколінь. Представники молодшої генерації повільно вливалися в письменницькі лави, причому вочевидь поступалися за широтою своїх творчих обріїв старшим майстрам. У цей час тут виразно домінує когорта досвідчених митців — В. Стефаник, М. Черемшина, О. Маковей, О. Кобилянська, Т. Бордуляк, Б. Лепкий. Саме в їхніх творах порушувалися найпекучіші проблеми тогочасного життя: спустошення західноукраїнських сіл у роки Першої світової війни у творах В. Стефаника, О. Маковея (збірки "Криваве поле", 1921; "Прижмуреним оком", 1923), пробудження національної свідомості й патріотизму ("Марія", "Сини", "Дід Гриць" та інші В. Стефаника, "Апостол черні" О. Кобилянської).

Письменники молодшої генерації не могли конкурувати за художнім рівнем зі старшими колегами. У їхніх творах переважає тема визвольних змагань українського народу. Багато хто з учасників цих подій опинився в 20-ті рр. в еміграції на Західній Україні, скажімо, Ф. Дудко, кому належать повісті "Отаман Крук" (1924), "В заграві", "Чорторий", "Квіти і кров", "На згарищах", "Прірва" (1928—1931). Героїка визвольних змагань у його творах романтизована, образи більшовиків часто спрощені, що загалом можна вважати типовим для подібних творів молодших західноукраїнських письменників.

1922 р. виходить друком роман у двох частинах "Отаман Зелений" К. По-

ліщука, який емігрував на той час із Наддніпрянщини. У цьому творі письменник вдається до надмірної ідеалізації образу ватажка визвольного руху, так само, як і в іншому романі — "Гуляйпільський батько" (1935).

У творах більшості письменників, які порушували проблеми визвольних змагань і громадянської війни на Наддніпрянській Україні, основним прийомом є лобове зіткнення двох непримиренних таборів. Причому барви, якими автори змальовують представників протистояння, — чорно-білі. Національно-патріотичні сили неодмінно ідеалізуються й романтизуються, натомість представники більшовицького табору так само однозначно негативні. Це характерно, зокрема, для творів Г. Журби ("В переліті років", 1925) та О. Бабія. У творчості останнього значне місце посідає історія стрілецтва ("Перші стежі", 1931).

Прозова збірка ***Катрі Гриневичевої*** (справжнє ім'я — Катерина Василівна Гриневич, 1895—1947) "Непоборні" (1926) отримала високу оцінку читачів. З властивою їй філігранністю стилю письменниця відтворює тяжке лихоліття світової війни, досягаючи такої художньої переконливості, що її книжку ставили в один ряд з антивоєнними творами В. Стефаника, М. Черемшини, повістю "Поза межами болю" О. Турянського.

Події далекої історії Галицько-Волинського князівства лягли в основу її повісті "Шестикрилець" (1928). Пізніше, 1935 р., Гриневичева видає книгу "Шоломи в сонці", яка є другою частиною цієї своєрідної історичної дилогії про життя князя Романа Мстиславовича.

Дві повісті К. Гриневичевої репрезентують доволі сильно розвинену в західноукраїнській літературі історичну прозу. Найпомітнішим твором цього періоду є монументальна багатотомна повість Б. Лепкого "Мазепа" (1926—1955). Як і в більшості інших історичних романів і повістей письменників Західної України, тут широко розгортається панорама подій національної історії. Б. Лепкий обирає козацько-гетьманські часи, В. Бірчак у двотомній історичній повісті "Василько Ростиславович" (1923) — славну історію руських князів.

Цілу низку творів, присвячених національній історії, створив у 1920-х рр. Ю. Опільський — "Іду на вас" (1918), "Царство золотої свободи" (1920), "Золотий лев" (1926), "Ідоли падуть" (1928), "Сумерк" (1929) та ін. Проте не лише національна історія цікавила письменника. Йому належать повісті "Танечниця з Пібасту" (1921), "Поцілунок Іштари" (1923), "Школяр з Мемфісу" (1927) та ін. Вони, разом із історичними творами Н. Королевої, розширювали тематичний діапазон української історичної прози.

Своєрідного художнього трактування набуває історична тема у творах В. Будзиновського, в які письменник вводить елементи пригодницького жанру.

1.2.5. Микола Хвильовий

Багатогранна творчість, незвичайна постать ***Миколи Хвильового*** (1893—1933) мали величезне значення в літературному процесі 20-х рр., справляли значний вплив на розвиток українського письменства, культури, суспільно-політичної думки всього XX ст. Неперевершений майстер малої прозової форми, М. Хвильовий (після М. Коцюбинського й В. Стефаника) витворив у нашому письменстві власний стиль — своєрідний різновид лірико-романтичної, імпресіоністичної новели. Уже вихід першої новелістичної збірки "Сині етюди" засвідчив непересічність таланту молодого прозаїка, а на середину двадцятих років він став визнаним лідером цілого літературного покоління, власне, він започаткував знамениту літературну дискусію 1925—1928 рр. і був незмінним

детонатором гострої критичної полеміки про шляхи розвитку пожовтневої української культури.

Народився М. Фітільов (справжнє прізвище письменника) 13 грудня 1893 р. у селищі Тростянець на Харківщині (нині Сумської обл.); навчався у початковій школі, в богодухівській гімназії. Брав участь у Першій світовій війні. Саме в окопах, серед солдатської маси усталюються його демократичні, частково й більшовицькі, симпатії. З 1921 р. він — у столичному Харкові, де й дебютує як поет. Самобутній голос автора збірок "Молодість" і "Досвітні симфонії" не загубився в поетичному розмаїтті перших пореволюційних років. Та все ж за творчим обдарованням М. Хвильовий був прозаїком, він сам це скоро відчув і після виходу другої збірки до поезії звертався лише епізодично.

Поява "Синіх етюдів" (1923) справила вибухове враження, вони були зустрінуті найавторитетнішими тогочасними критиками як явище значне й цілком новаторське. "З Хвильового безперечно цікава постать саме з художнього погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна" [48], — писав С. Єфремов. О. Дорошкевич вважав, що збірка "Сині етюди" "придбала авторові славу першорядного письменника" [49]. О. Білецький у відомій статті "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року" назвав М. Хвильового "основоположником справжньої нової української прози" [50].

Новели прозаїка приваблювали не лише тематичною злободенністю, а й стильовою, мистецькою самобутністю, засвідчували утвердження нової манери письма. М. Хвильовий починав як неоромантик, хоча в новелістиці легко знайти і впливи імпресіоністичної поетики, і елементи експресіонізму, навіть сюрреалізму. Виражальність у його ранніх творах відчутно превалювала над

Микола Хвильовий.

зображальністю, це була проза музична, ритмізована, навіть незрідка алітерована, з дуже сильним ліричним струменем. Роль сюжету тут дуже незначна, композиція досить хаотична. Послаблення структурних зв'язків на композиційному рівні натомість зрівноважується ритмічною організацією тексту, введенням наскрізних лейтмотивів, виразних символічних деталей. Письменник був неперевершеним майстром у передачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь, через ланцюг асоціацій.

Музичні, загалом слухові образи превалюють у ранній прозі М. Хвильового. Музична інструментованість його новелістики помітна і на рівні композиційному, і в синтаксичній будові фрази та діалогу, і, зрештою, на рівні слова. Про музичну стихію у його прозі кри-

[48] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — 4-те вид. — Київ; Лейпциг, 1919—1924. — Т. 2. — С. 413.

[49] *Дорошкевич О.* Історія української літератури. — 2-ге вид. — Харків, 1926. — С. 304.

[50] Червоний шлях. — 1926. — № 3. — С. 138.

тика писала не раз. Тезу про панмузикалізм як питому рису українського письменства 20-х рр. сформулював Є. Маланюк. Розглядаючи музикальність П. Тичини як явище цілком новаторське у розвитку української поезії, він підкреслює: «І коли під таким "музичним" кутом подивимося на новели Хвильового, то мусимо їх поставити генетично у безпосередній зв'язок не так із "Соняшними кларнетами", як із "Замість сонетів і октав"» [51]. Додамо до цього досвід Ю. Яновського, А. Любченка, раннього А. Головка й помітимо таку ж прикметну рису пропагованого М. Хвильовим активного романтизму, романтики вітаїзму як стилю тої ренесансної доби.

Подальша еволюція письменника була непростою, і романтичний пафос поступово заступали викривально-сатиричні мотиви, на зміну захопленим гімнам революції приходив тверезий аналіз реальної дійсності, а відтак і нотки осіннього суму та безнадії. Щодо настроїв, авторських оцінок не була однорідною навіть і дебютна збірка.

Вирізнялися у "Синіх етюдах" такі героїко-романтичні новели, як "Солонський Яр", "Легенда", "Кіт у чоботях". У цих ранніх творах, написаних 1921—1922 рр., ще помітні сліди учнівства. Герої-революціонери постають швидше як символічні узагальнення, ніж як індивідуалізовані характери. Це стосується перших двох новел. Яскравіше окреслено характер головної героїні хрестоматійного свого часу "Кота в чоботях". Тут патетика зрівноважується теплим гумором, молода жінка, товаришка Жучок, постає справді народним типом. Ранні новели відбили нетривалий період майже цілковитого прийняття художником своєї неспокійної сучасності як світанку нової щасливої ери. Але М. Хвильовий був надто прозірливим і чесним митцем, щоб закривати очі на драматичну невідповідність між ідеалом і його реальним втіленням. Упродовж усього творчого шляху однією з найважливіших для нього була проблема розбіжності мрії та дійсності. А звідси — у його новелах майже завжди два часові плани: непривабливе сьогодення, усі вади якого проступають дуже гостро, і протиставлене йому омріяне майбутнє або манливе минуле. Основним композиційним принципом таких новел, як "Синій листопад", "Арабески", "Сентиментальна історія", "Дорога й ластівка" (частково й "Повісті про санаторійну зону"), є бінарне протиставлення сцен реальних і вимріяних, уяви і дійсності, романтичних злетів і прикрих приземлень. Усе високе, романтичне, гарне співвіднесене з минулим або майбутнім, лише там вбачає письменник пошукуваний ідеал. Звідси й нестримний політ фантазії, ностальгічні згадки про "тіні середньовічних лицарів" в "Арабесках", і печально-похмурий колорит колись величного князівського палацу, який стає тлом трагічних подій у новелі "Я (Романтика)", і нестримно-наївні мрії Б'янки в "Сентиментальній історії". Серед цих символів — і дорогий М. Хвильовому образ "загірньої комуни", яка мала обмаль спільного з реальністю народжуваного "нового світу".

Своєрідним ключем для розкриття стильової магії М. Хвильового можна вважати новелу "Арабески" (1927). Тут — всі основні ідеї, колізії, навіть типи героїв, характерні для його прози. В уяві оповідача (*alter ego* автора) постає піднесено-романтична Марія — уособлення самої революції, авторського ідеалу, героїчної жінки в солдатській гімнастерці, "сіроокої гарячої юнки, з

[51] *Маланюк Є.* 13 травня 1933 року // *Хвильовий М.* Твори: У 5 т. — Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1986. — Т 5. — С. 466.

багряною полоскою на простріленій скроні". Жінка-революціонерка була у прозі М. Хвильового знаменням епохи, матір'ю народжуваних у муках нових ідеальних людей, матір'ю, котра самозречено бореться за їхнє майбутнє. Ще один тип героїні, до якого в багатьох своїх творах звертається письменник, — це панна Мара в "Арабесках", представниця "безґрунтовних романтиків", яким немає місця в суспільстві "бездушного американізму". Ця мрійлива, позбавлена будь-якої своєкорисливості молода лікарка належить до того ж людського типу, що й Катря та Хлоня в "Санаторійній зоні", Вероніка в "Силуетах", значною мірою і Б'янка в "Сентиментальній історії".

Основний композиційний принцип "Арабесок" — протиставлення уявних і реальних епізодів. Новелу можна прочитати як психологічний етюд, як спробу відображення самого творчого процесу, фіксації потоку свідомості митця, напівусвідомлених ідей та образів, "безшумних шумів моїх строкатих аналогій і асоціацій". Через авторську свідомість пропускаються картини дійсності, реальні епізоди: "Усе, що тут, на землі, загубилося в хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості", "і герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було, здається, ідуть і вже ніколи-ніколи не прийдуть".

У М. Хвильового була свідома настанова на розрив зі старою формою, з традиційним описовим реалізмом. І в цьому зв'язку введення реальних побутових епізодів в "Арабески" викликане ще й бажанням заперечити старі канони послідовного життєподібного опису. Автор може навіть сумувати за дорогою традицією: "Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнайомого краю". (Але «поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після "Гайдамаків" і "Катерини", як далеко і "Тіні забутих предків", і все, що хвилювало юність». У деяких епізодах письменник недвозначно підкреслює, що він пародіює традиційні мотиви, сюжетні кліше класичної української літератури.) Так, у натуралістичній розповіді про стосунки студента з перекупкою автор в'їдливо пародіює, маючи на увазі прихильників неодмінної "життєподібності". Це теж деталь, і "позаяк вона з життя, я й її пишу".

Відмова від традиційного описового реалізму увібрала для М. Хвильового й настанову на деструкцію художнього часу, характерну для модерної літератури відмову від послідовного викладу подій, намагання через найрізноманітніші часові зміщення, зіткнення віддалених епізодів, часових площин, введення історичних алюзій і асоціацій досягти посилених емоційних ефектів, змістового "згущення". До речі, ряснота історичних асоціацій пов'язана ще й із тим, що письменник хоче поставити революційний переворот, сучасником якого він був, у контекст інших визначних подій національної історії.

Усі романтичні позитивні герої письменника живуть поза своїм часом, у мріях про ідеальне майбутнє або в спогадах про ідеальне минуле. Марить минулим редактор Карк, болісно прагнучи з'єднати розірвані історичні зв'язки («Редактор Карк: "А я от: Запоріжжя, Хортиця. Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця"»). Карка, цього сумного Дона Кіхота (до речі, образ Дона Кіхота — один із наскрізних, поряд із образом Фауста, у творчості Хвильового), жахає усвідомлення, що революція, якій офірували себе цілі покоління, нічого

не змінила: “На цій вулиці, на цім місці — тут тепер міщани проходять, провозять свині з околиці — гурток матросів умирав у нерівній боротьбі з ворогами”. Не знаходять себе у сірій, буденній епосі Уляна, Б'янка (“Сентиментальна історія”), горбун Альоша (“Лілюлі”), в якого “очі нагадують Голгофу”. Для всіх цих революційних романтиків теперішнього часу ніби й немає. Вони почуваються закинутими (в екзистенціалістському розумінні цього терміна) у це міжчасся, в цю потворну дійсність, де можна лише жертовно терпіти. “Це радість терпіння”, “не героїчні будні, а героїчне терпіння” — так визначила свій стан ще одна романтична героїня М. Хвильового — Вероніка у “Силуетах”. Ще недавно “плакатна” Вероніка почувається неприкаяною й самотньою в пореволюційній дійсності. Так само немає в ній місця й самозреченій чекістці Мар'яні, яка від гімназичної лави кинулася у вир революційних змагань, плекаючи романтичний ідеал. Але він виявився ілюзорним. Революційні романтики поставили умоглядний задум силою ощасливити світ над самоцінністю людської індивідуальності, відкинули традиційну мораль — і за цю абстрактну ілюзію закономірною платою був крах надій, відчуття спустошеності, коли замість гармонійної дійсності, яку вони хотіли вибороти, панували хаос і руїна.

У багатьох романтичних творах письменника звучить туга за якимось втраченим часом, втраченим раєм — короткою миттю втіленого ідеалу. Це, у цілковитій згоді з романтичним світоглядом, період битви, збройного повстання, високого духовного пориву. Лише легендарні дні, власне, не конкретно-історичний час, а ідеалізоване втілення в ньому своїх романтичних марень, коротку мить узгодження мрії та дійсності персонажі Хвильового вважають своїм, теперішнім часом, до якого постійно звернені їхні ностальгічні помисли. Це “той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні й були велетнями й богами”. Тоді “всі пізнали таємну даль, але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба молодість”.

Наслідки революційного перевороту його самовіддані учасники, як-от товаришка Уляна в “Сентиментальній історії”, оцінюють як крах марних ілюзій, як вигнання з раю. “Справа в тому, — пояснює причини своєї внутрішньої спустошеності Уляна, — що ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не зможете затоскувати за Раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни <...> Ви ніколи не були на *тому* березі, і ви нічого не знаєте. Тільки ми, і тільки нас вигнали відтіля. І от ми ходимо з тоскою. Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того: ми фізично перероджувались. Клянусь вам! Навіть фізично це були зразкові люди”.

Таким чином, створювався позачасовий, чи надчасовий, міф. У Раю час має інші виміри, для богів “один день, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день”. Цей гранично короткий, але безмежний у своїй духовно-емоційній наповненості період втраченого Раю співвідноситься лише з майбутнім, з “голубою даллю”. Чому ж Єва втратила Рай? І в чому надія на віднайдення його? Одну з причин вбачають у нежиттєздатності романтичного максималізму, а відтак і утверджуваної романтичної світобудови, відкидання гуманістичної етики. Ніякі високі ідеали не можуть тут бути виправданням. Вигнані з Раю несуть у собі провину за те, що на місці зруйнованого життєвого укладу утвердилася “нова дича-

вина" і нове міщанство, що "цезарем майбутньої імперії" стане світовий мільярдер або світовий чиновник. Так уявляється прийдешнє романтичній Б'янці.

Що ж до надії, то її у міфологізованій світобудові прозаїка символізує Марія — людська і Божа Мати, материнське всепрощення й любов. Це вона з'являється перед внутрішнім зором комунара-чекіста у перших рядках новели "Я (Романтика)": "З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія. <...> Воістину моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати — наївність, тиха жура і добрість безмежна". Убивши матір, герой опиняється серед мертвого степу, а над "тихими озерами загірної комуни" зникає світле видиво Богоматері. Дмитрій Карамазов у "Вальдшнепах" сповідується, що стати невідворотним фанатиком, бездумно вбивати в ім'я дорогої йому ідеї заважає той самий образ Богоматері, любов до ближніх, якої він і хотів би позбутися, але не здатен убити в собі людину. Недарма Марією названо і героїню "Арабесок" — уособлення поетової музи, романтичної мрії, натхнення. А в фантасмагоричному сні Б'янки "маестро Дантон" намагається довести свою правоту Дону Кіхоту. «І його древній каламар, що з нього падають ножі дві сотні літ, зачаровує такою незначною деталлю, як спогад, коли він уперше взяв у руки перо й з тривогою вивів першу літеру. Це була "М". Мисль? Милість? М'ятеж? — не знає, але він думає, чи не була то Марія». Лише в ній як в уособленні любові й материнства — надія на віднайдення втраченого Раю і втраченого часу, яка ніколи не зможе здійснитися.

Марія — Божа і вселюдська Мати — центральний гуманістичний символ новели "Я (Романтика)". У цьому високотрагедійному творі, чи не найсильнішому у прозовому доробку письменника, автор безстрашно аналізує одну з основних колізій часу — колізію гуманізму й фанатизму. Розкривається суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний Молох, зрештою вимагає зректися всього людського. У трактуванні основного конфлікту твору помітний, зокрема, вплив антропософських ідей. Важливим у художній концепції новели є і розвінчування фальшивої романтики, яка заступає собою традиційні етичні цінності. Заполоненого сумнівами героя-чекіста, "главковерха чорного трибуналу комуни", М. Хвильовий ставить в екстремальну ситуацію неминучого вибору. Роздвоєне єство Я-оповідача розкривається в його внутрішніх монологах, у повсякчасних спробах самовиправдання. Він свідомий того, що "воістину: це була дійсність, як зграя голодних вовків", весь час притлумлює в собі почуття відрази до вартового-дегенерата й садиста-доктора, намагається виправдати те, що не піддається виправданню. Ці лаконічні й виразні деталі раз у раз з'являються в тексті: «В їхніх руках — пляшки з вином, і вони його п'ють пожадливо-хижо. Я думаю: "так треба"; у дегенерата — низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс. Мені він завжди нагадує каторжника, і я думаю, що він не раз мусив стояти в відділі кримінальної хроніки».

Але засудити дегенерата — це означає засудити й частку власної душі, свої романтичні захоплення, які не витримали випробування дійсністю: "Ах, яка нісенітниця! Хіба він палач? Це ж йому, цьому вартовому чорного трибуналу комуни, в моменти великого напруження я складав гімни". Новелу "Я..." в певно-

му розумінні можна вважати порубіжною між ранньою творчістю письменника і його пізнішими викривально-сатиричними оповіданнями. Розвінчування романтики "Я"-оповідача — це й драматична ревізія власної романтичної віри. Саме значущість філософської, етичної колізії надає твору символічного звучання. Основний конфлікт набуває глобальніших, надчасових вимірів. Емоційне враження від твору підсилюється й формою сповіді героя, розповіді від першої особи. Тут немає об'єктивних сторонніх оцінок, авторського всевідаючого втручання. Натомість — майстерне використання внутрішніх монологів, акцентація символічних деталей, які несуть у структурі твору величезне смислове навантаження, допомагають чітко розрізняти позицію героя й ніде безпосередньо не висловлену авторську позицію, авторські оцінки.

Героя наснажує віра у майбутню "загірну комуну", але цю високу надію вже важко примирити з потворною дійсністю. Свої мрії, "один кінець своєї душі", він "ховає від гільйотини" у затишній материнській хаті, де завжди горить лампада перед образом Богоматері, де чекає "м'ятежного" заблуканого сина прощення й ласка. Але таке роздвоєння не може тривати довго. Не можна зоставатися людиною, якщо служиш дійсності, схожій на "зграю голодних вовків". Настав момент, коли "схопили нарешті й другий кінець моєї душі". У непримиренній суперечності зіткнулися найсвятіші для героя почуття: синівська любов, синівський обов'язок перед матір'ю — і революційний обов'язок, служіння найдорожчій ідеї. Він іще намагається якось відстрочити фатальне рішення ("я чекіст, але я і людина"), та весь попередній шлях моральних компромісів робить розв'язку неминучою. Герой перестає бути особистістю, яка сама розпоряджається власним життям і власними рішеннями, він стає гвинтиком і заложником могутньої системи.

Навіть у синівському праві в останню годину "з матір'ю побуть на самоті" героєві вже відмовлено. Коли чекіст підходить вночі до віконця материної камери, поряд миттю виростає постать вартового-дегенерата, "вірного пса революції" на чатах. Герой тоскно подумав: "Це сторож моєї душі", — і покірно побрів геть. Саме цей епізод став, очевидно, моментом остаточного зламу. Нездатному на бунт, на відстоювання себе як суверенної особистості героєві залишається тільки виконати волю системи, зробити те, чого від нього ждуть недремні стражі його душі: "Тоді я у млості, охоплений пожаром якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню". Абстрактному ідолу майбутнього принесено найбільшу жертву і найбільший злочин — матеревбивство. Чекіста урочисто вітає дегенерат — цей ідеальний представник суспільства, якому потрібні не повноцінні й незалежні люди, а засліплені фанатики. Ціною злочину оповідач остаточно прилучився до них. Йому ще десь "в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни", але вже не осіняв їх образ Богоматері, образ людяності й любові. Нікого вже не зігріє та далека холодна мрія серед пустельного світу.

Прекрасна "загірна комуна" була для М. Хвильового ідеалом гуманізму, гармонійною світобудовою, де все — заради людини. Його віра в комунізм — це віра в прийдешнє торжество гуманізму, в партію, "де на людину дивляться як на скарб світовий і де всі як один проти кари на смерть" (П. Тичина). І непрощенний гріх героя "Я..." — цей

апофеоз злочинної антигуманності — не міг наблизити прекрасну легкосиню даль вимріяного майбутнього. На ріках невинної крові не могло постати гуманне суспільство — це тверезе попередження звучало тоді й у М. Хвильового, і в П. Тичини, і в Є. Плужника, і в М. Куліша, цим пафосом гуманізму перейнята вся література "розстріляного відродження".

М. Хвильовий-романтик умів бути й пильним спостерігачем, аналітиком пореволюційної дійсності. Критичний, сатиричний струмінь з'являється уже в ранній його прозі. Невеликою ж повістю "Іван Іванович" (1929) письменник уже засвідчив віртуозне володіння сатиричним жанром. Гостра іронія, нищівний сарказм письменника спрямовані проти тих самих вічних обивателів, світової наволочі, котра скористалася плодами революції й проникла в усі соти нового суспільного організму. Коли в ранніх сатиричних творах М. Хвильовий не втримувався від дошкульних авторських ремарок, то пізніше іронічні ефекти здебільшого спостерігаємо в інакомовленнях, автохарактеристиках і взаємооцінках персонажів. А найголовніше — точно відібраних побутових деталях, предметних реаліях, через які ніби підсвічується духовне єство героїв.

Про чиновного Івана Івановича читаємо, що цей "зразковий член такої-то колегії, такого-то тресту" був зовсім чужий буржуазним звичкам. Визнавав він тільки "батально-героїчні та мажорно-реалістичні фільми", звичайно ж, радянського виробництва. Куховарка в нього не якась там старорежимна, а "член місцевого харчосмаку", і герой, достатньо скромна людина, "ніколи не вимагав окремої спальні для куховарки", зважаючи на труднощі з житлом. Ці деталі, ніби подані з точки зору героя, настільки виразні самі по собі, що не потребують авторських коментарів.

Весь цей замкнений у собі, наскрізь фальшивий маленький світик, у якому живуть герої, зображено майже зовсім поза зв'язками із великим світом реальних людських інтересів і турбот. Пропорції тут зміщені, й автор наголошує на цьому в своєрідних підзаголовках, де коротко викладається зміст кожного з розділів. (Письменник свідомо дбає про перегук з такими ж авторськими ремарками в "Мандрах Гулівера" Дж. Свіфта, аж до відвертої стилізації манери вислову геніального попередника, про якого кілька разів згадано в повісті.) Отже, випадково покладена в чужий портфель цілком легальна стенограма пленуму наводить на героя панічний страх, майбутня чистка партії видається загибеллю революції, а суть обіцяного довірливому читачеві "трагічного фіналу" — всього лиш виключення з партії під час чистки. Система цінностей у цьому номенклатурному світі викривлена незбагненно. Єдиний голос реальності — слова куховарки Явдохи, що наспівує якусь пісеньку про майбутню кару на її нових панів. Постать мовчазної Явдохи нагадує образ служниці Варвари у новелі М. Коцюбинського "Сміх". Але в цьому потворному світі пасивна героїня М. Хвильового не здатна на бунт.

У творчій еволюції письменника можна досить чітко виділити два етапи. Перший — це романтична, ліриком-імпресіоністична, в основному безсюжетна проза. Другий, початок якого можна датувати приблизно 1926—1927 рр., — це період поступового переходу до врівноваженішої конкретно-реалістичної манери письма, опанування майстерністю сюжетобудови у великих прозових формах, а водночас і посилення іронічних, сатиричних інтонацій.

Уже опублікована на початку 1924 р. "Повість про санаторійну зону" була багагообіцяючою заявкою молодого письменника на оволодіння жанрами великої прози. Хоча написано твір у тій самій, притаманній ранньому Хвильовому лірико-імпресіоністичній стилістиці. Тут постає ціла галерея зайвих людей, учорашніх палких борців за нове життя, в якому їм тепер немає місця. І сама відгороджена від світу "санаторійна зона" — уособлення останнього прихистку цих розчарованих, відкинутих на узбіччя героїв. У заміському санаторії збираються різні люди, здебільшого невдахи чи надломлені життям колишні борці, які болісно переживають крах ідеалів.

Не можна не зважати на антиміщанський пафос тогочасного мистецтва, дуже сильний він і у М. Хвильового. Сарказм митця спрямований проти того паразитуючого прошарку, що одразу ж, за кілька років, присмоктався до правлячої партії, проти патологічно розмноженого радянського бюрократизму. Але часом така зневага до обивателів з боку романтиків нового життя поширювалася на непроминальні людські цінності. Одним шаленим стрибком сягнути вимріяного не вдалося. І виснажені боротьбою люди вже не здатні займатися буденними справами, втішатися звичайними людськими радощами. Перехід від руїнницької діяльності до творчої для багатьох активних учасників громадянської війни виявився неможливим. Усе мовлене може стосуватися й багатьох персонажів "Повісті про санаторійну зону". Мешканці санаторію й самі здебільшого усвідомлюють власну приреченість, несумісність із добою, правда, ставляться до цього порізному. Найтверезіше дивиться на речі Анарх, недавній боєць революції, її "караючий меч", котрий, переживши крах своїх ідей та ілюзій, опинився тепер у становищі безпорадного хворого. Фатальна розбіжність між мрією і дійсністю так виснажує Анарха, що він перестає розрізняти, де життя, а де дивовижні фантоми, породжені змученою психікою, втрачає відчуття реальності. Не знаходять своїм силам застосування не лише ті, хто, як Анарх, пережив світоглядну кризу, а й ті, хто, як Хлоня чи Катря, лише вступають у життя.

У створеній письменником досить осяжній галереї зайвих людей можна розрізнити кілька типів героїв, схожа життєва позиція яких диктується, проте, неоднаковими причинами. У повісті троє таких — близьких, але й різних — персонажів: Хлоня, Анарх і Майя. Якщо про розлад Хлоні зі своїм часом можна говорити як про традиційний розлад мрії з далекою від неї дійсністю, то причини зневіри Анарха, сильної, посвоєму цілісної особистості, складніші. М. Хвильовий показує, що розгул жорстокості, жахи громадянської війни не минули безслідно для духовного здоров'я народу, нації зокрема. Голос хворої совісті Анарха, тягар усього скоєного, хай і в ім'я високої мети, мабуть, і приводить до краху, до самогубства. Але страшнішими, небезпечнішими в суспільстві є навіть не ті, хто кається, переломлюється під тягарем сумління, а ті, кого совість уже не мучить, хто у своїй катівській діяльності бачить сенс життя. Щоб зрозуміти ще один тип "зайвих" людей у прозі М. Хвильового, повернімося до людей, за висловом Анарха, "не тільки зайвих, але й шкідливих". Не будемо слідом за героєм відносити це, перш за все, до нього самого й до таких, як він. Є у повісті постать зловісніша. Це Анархова подруга Майя, таємна чекістка, котра виконує в цьому тихому закутку до абсурду незвичайну роль.

Молода жінка фанатично віддалася боротьбі, все принесла цьому в офіру. Вона й сама не зразу відчула, як роз'їдає душу постійне нехтування етичними нормами. Виправдання злочину високістю завдань письменник рішуче відкидає. У повсякденному житті Майя зважується на ганебні вчинки: "Ви розумієте? Я просто звикла висліджувати, доносити. І оскільки до інших справ була постійна індиферентність і оскільки я завжди пам'ятала, що охранці я віддала все, що могла, я не тільки полюбила цю справу — сто чортів! — не можу без неї жити". Шпигунство стає потребою душі, єдиним засобом самоствердження. З власної ініціативи вистежується кожен крок Анарха, щоб запроторити його до тюремної камери.

Ця зловісна жінка — не виняток. Адже в цитованій розмові й Анарх не відчуває до Майї, котра шпигувала за ним, ні злоби, ні ворожнечі, — а особливу близькість. Абсурдно перевернуту ієрархію цінностей, моральний кодекс, яким вона керується, частково приймає й Анарх.

Влітку 1926 р., у розпал літературної дискусії, з'явився друком роман "Вальдшнепи". Персонажі його, невтомно полемізуючи, дошукуються відповідей на найгостріші питання доби. Йдеться про болючі проблеми національного буття, національно-культурного відродження України, про осмислення непростих уроків революції. Дмитро Карамазов — недавній учасник її. Він є представником тієї романтичної молоді, яка й духовно формувалася під час революції. Крах ідеалів приводить Дмитра до глибокої депресії. Він — "вічний опозиціонер", він пробує переглянути й переоцінити свої погляди, але не може відмовитися від дорогої для нього ідеї національного відродження. Проте ця ідея суперечить партійній політиці. Отже, українські революційні інтелігенти опиняються на страшному роздоріжжі. Це трагедія покоління, трагедія самого М. Хвильового. Карамазов — ще у пошуках виходу з кризи. Для автора твору єдиним виходом став постріл 13 травня 1933 р. "Зі своєю партією, — вважають Карамазови, — рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть, це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна".

Співчуваючи зневіреним, змученим сумнівами сучасникам, письменник (наскільки можна судити, не знаючи повного тексту твору) пов'язує надії на майбутнє з новим поколінням сильних, вольових людей. Оповита серпанком таємничості "московка" Аглая (можна гадати, з її споминів про знаменитого прадіда, нащадок давнього козацького роду) проголошує культ нових людей, покликаних до активної дії, "не тієї, що комсомолить у пустопорожнє <...>, а тієї, що, скажемо, Перовська". Бо тисячі таких, як вона, вже не можуть жити без повітря. Звідси й відкидання провінційності, властивої національній вдачі українця м'якотілості — відкидання настільки безоглядне, що в полемічному запалі для них зайвим пережитком виявляється навіть... Шевченко.

Уславлення безумства хоробрих, сильних особистостей, покликаних бути вождями, проводирями мас — новий мотив у творчості прозаїка. Зрозуміло, що вкладене в уста героїв не можна ототожнювати з точкою зору автора. Та все ж висловлені в романі ідеї свідчили про серйозне прочитання творчості Ф. Ніцше, а з іншого боку — вісниківських статей Д. Донцова. Це помітно і в тогочасних памфлетах письменника. Так чи інакше, ранні романтичні концепції М. Хвильового тепер багато в чому переосмислюються. Це був, можли-

во, й не відступ від романтизму як такого, а нове трактування романтичного героя. Той активний романтизм (романтика вітаїзму), який він пропагував, якраз і передбачав орієнтацію на сильну, діяльну особистість.

Проте саме ці ідеї, як і роздуми про перспективи національного відродження, після журнальної публікації роману піддавалися нищівній критиці. Шосте число журналу "Вапліте" (1927), де друкувалася друга частина "Вальдшнепів", було конфісковано, повного тексту роману досі не знайдено.

Цей твір сприймався значною частиною тогочасної інтелігенції перш за все як річ публіцистична, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію.

Для М. Хвильового вже став відкриватися смисл помилок і збочень у національній політиці, він прозірливо вгадує (про це свідчать спогади А. Любченка), що голод на Україні свідомо організований. Письменник болісно переживає й суперечності в особистій долі, численні компроміси, на які вважав за потрібне йти, щоб не порвати остаточно з більшовицькою партією, врешті крах недавньої романтичної віри у прекрасну комуну. М. Хвильовий зважується на останній крок у своїй виснажливій боротьбі. Постріл 13 травня 1933 р. був трагічною крапкою в історії українського відродження пореволюційних років. Проте все, здійснене ним, зосталося у скарбниці української культури як одна з неперевершених її сторінок, як запорука майбутнього розквіту, вимріяного М. Хвильовим.

1.2.6. Драматургія

Оглядаючи панораму театрального життя першого двадцятиліття XX ст. у статті з промовистою назвою "Театральний розпад", Я. Мамонтов зазначає: «Цілком натурально, що в цій атмосфері, насиченій дражливим духом інтернаціональної конкуренції та гострим <...> почуттям катастрофічного становища, мусить з особливою силою виявлятися "новаторство". Це — справжній творчий психоз XX ст., що ним на цей час охоплений не тільки театр, але й усі інші види мистецтва. На наших очах шумливим, розфарбованим карнавалом пересувалися на світовій арені декаданс, модернізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм і т. д.» [52] Слова відомого драматурга й театрознавця перегукуються зі спостереженням С. Єфремова: "Характерне явище останніх літ — це мінливість, текучість, несталість напрямів, настроїв, угруповань, навіть засобів творчості. Дуже легко виникають нові напрями, але так само легко й зникають" [53].

Драматургія розробляє нові стратегії художнього узагальнення, режисури, активно опановує прийоми психологізму, створення внутрішніх конфліктів, драматургічного підтексту, "підводної течії" тощо. Українські письменники не залишаються осторонь тих процесів, які охоплюють європейський "новий театр": починаючи з 1908 р. майже синхронно з'являються такі знаменні твори, як "Лісова пісня" Лесі Українки, "По дорозі в казку" О. Олеся, "Казка старого млина" С. Черкасенка та ін. У цей же час В. Винниченко виступає з низкою новаторських п'єс, які здобувають йому славу драматурга європейського рівня.

Паралельно продовжує існувати й еволюціонувати школа корифеїв української драматургії, оновлюючи свій репертуар класичного зразка. Проте соціально-побутова мелодрама вже не мо-

[52] *Мамонтов Я.* Театральна публіцистика. — Київ, 1967. — С. 226.

[53] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — Київ, 1995. — С. 612.

же задовольнити нових глядацьких запитів і дедалі глибше усвідомлюється як анахронізм.

На театральній сцені на початок 20-х рр. співіснує декілька різнорідних стихій: аматорські драмгуртки зі специфічним репертуаром, професіональні театральні колективи, що інсценізують класику і твори сучасних драматургів, експериментальні "творчі лабораторії", які розробляють найсучасніші сценічні ідеї. Кількісно основу театрального життя визначають різноманітні форми масової самодіяльності й орієнтовані на них п'єси численних українських письменників.

З перших пореволюційних років розвиток театральної самодіяльності набуває всенародного розмаху. Спонтанно виникають найрізноманітніші сценічні й несценічні форми, розігруються масові театральні дійства, вистави-агітки, театралізовані "суди", "вистави-мітинги", театралізуються свята тощо. Як репертуар використовується найрізноманітніший матеріал: і класика (скажімо, 1919 р. в Одесі просто неба тричі ставиться комедія Плавта "Близнюки"), і сучасні сценарії, написані спеціально для певної вистави (наприклад, для масового "концерту-мітингу" «Повстання на броненосці "Потьомкін"» в Одесі 1920 р. чи "Звільнення праці" в Києві 1919 р.), і п'єси корифеїв українського театру, і перероблені й осучаснені фольклорні сюжети, вертеп тощо. За державної підтримки в містах і селах організовуються численні самодіяльні театральні гуртки, аматорські трупи з більш-менш стабільним складом.

Перша хвиля масового театрального руху порушує питання репертуару. Уже 1921 р. "...в роботі самодіяльних колективів давалася взнаки репертуарна криза. Специфічні жанри репертуару драматичної самодіяльності, що виникли ще в перші роки радянської влади — агітсуди, літературні монтажі до певних визначних дат, жива газета, живе кіно й інші (з погляду мистецтва сцени — примітивні), відігравши свою певну роль, вже перестають задовольняти вимоги... глядача. З цього часу основою репертуару самодіяльного народного театру стає професіональна драматургія — сучасна і класична в усій різноманітності її форм і жанрів" [54]. Саме в цей момент виникає гостра потреба репертуару для самодіяльного театру — репертуару дуже специфічного. Художній рівень основної маси таких колективів був далекий від професіоналізму, і власне, й не мав бути іншим. Тож зразки високого мистецтва були самодіяльності просто не під силу. Цей театр потребував власного репертуару, створеного спеціально для нього.

На "запит доби" відгукнулося багато українських письменників, і відтоді розвиток драматургії відбувався двома великими потоками: один із них орієнтувався на масову самодіяльність, другий — на порівняно нечисленні професіональні театри. Причому якщо на початку 20-х рр. грань між ними встановити було досить важко, то вже з середини десятиліття самодіяльна сцена виробляє свої специфічні жанри, які цілком певно маркують призначені для неї твори. Одним із найхарактерніших серед них стає одноактна п'єса. До неї охоче звертаються і початкуючі драматурги, і досвідчені письменники, створюючи низку саме аматорських одноактівок, які виразно відрізняються від п'єс тих же авторів для професіонального театру. Це призводить до узвичаєного непорозуміння, коли п'єси, написані для

[54] *Костюк Ю.* Самодіяльна сцена та її репертуар // Українська радянська одноактна п'єса. — Київ, 1958. — С. 5.

художньої самодіяльності, скажімо, Я. Мамонтова ("У тієї Катерини", "Чернець", "Роковини"), І. Кочерги ("Хай буде світло!"), І. Микитенка ("На родючій землі") та багатьох інших відомих драматургів оцінюють за високим критерієм художності, критикуючи авторів за зумисний схематизм, кітчевість.

Втім уже в першій половині 1920-х рр. українські літератори активно працюють і над створенням репертуару для професіональних театрів. Хоча драматургія традиційно "відставала" від прози й поезії (передусім через технічну складність жанру), вже до 1925 р. відбуваються помітні зрушення, театральне мистецтво поповнюється новими силами. Про їхню кількість Я. Мамонтов, зокрема, наводить такі дані: "За 1923—1924 роки можна нарахувати більше 20 самих лише дебютантів, що видрукували від однієї до трьох п'єс, і цей підрахунок буде ще далеко не повним: поза ним залишаються автори деяких інсценізацій п'єс, що друкувалися протягом цього часу, а також ті дебютанти, яким не пощастило видрукувати своїх п'єс"[55]. Протягом 1920—1925 рр. з'являються п'єси: "Їх біль", "Дві жертви", "Бунтар", "Безробітні", "Дванадцять", "Родина щіткарів" М. Ірчана; "Над безоднею", "Веселий хам", "Коли народ визволяється", "Ave Maria", "Батальйон мертвих", "До третіх півнів" Я. Мамонтова; "Студенти" Я. Гака; "В червоних шумах" А. Головка; "Лицарі абсурду" Б. Антоненка-Давидовича; "Люди! Чуєте?", "Шахтарі", "Чорнозем ожив" Д. Бедзика; "Боротьба" Т. Степового; "В ореолі" О. Ведміцького; "Артистка без ролів" В. Чередниченка; "Незаможник" А. Кострицина та ін. Незважаючи на досить помітну кількість творів, українські професіональні театри переживали "репертуарний голод". Це пояснювалося насамперед однотипністю й посередньою художньою вартістю більшості п'єс. Молоді драматурги переважно не виходили за межі етнографічно-побутового театру, не вносили в нього посутніх змін.

Протягом 20-х рр. точаться гострі суперечки щодо жанрових домінант української драматургії, від визначення яких значною мірою залежав напрям її дальшого розвитку. Більшість учасників тогочасних театральних дискусій сходилася на тому, що від конкретних побутових замальовок, агіток, самодіяльності, які становили найбільший кількісно пласт вистав (тобто власне "масовий театр"), настав час перейти до професіонального театру, а відтак визначитися з його художнім спрямуванням.

І в творчій практиці українських драматургів, і в теоретичних дискусіях протягом 20-х рр. програмним жанром дедалі послідовніше вважається трагедія. Поступово теоретично усвідомлюється необхідність її розробки, від масових театральних видовищ, побутової п'єси тощо центр уваги драматургії неухильно переміщується до класичного високого жанру, на який покладається справа "кристалізації" театральної системи. Проте новим, іще не до кінця окресленим вимогам не відповідають талановиті дотеперішні трагедії М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Микитенка, М. Ірчана та ін. На кінець десятиліття трактування цього жанру набуває тих рис, які невдовзі приведуть драматургію до псевдокласицизму. Вона йде до цього трьома шляхами: в організаційних формах, у драматургічній практиці, у критичній рефлексії.

Тим часом на початок 20-х рр. художньо вартісний репертуар українських театрів становлять здебільшого соціально-побутові п'єси представників

[55] *Мамонтов Я.* Зазн. праця. — С. 25.

"народницької школи" (скажімо, п'єси С. Васильченка "Куди вітер віє?" чи Л. Старицької-Черняхівської "Милість Божа", 1918), драми В. Винниченка й деяких інших представників старшої генерації письменників, твори Шиллера, Шекспіра, Лопе де Веги, інсценізації поем Шевченка та Франка. Основну ж масу театрального репертуару становлять безпорадні аматорські п'єси.

Потребу перейти від агітки до серйозної драми одним із перших зрозумів дебютант попереднього десятиліття ***Яків Мамонтов*** (1888—1940). Уже в 1921 р. він активно включився в театральне життя, організувавши харківську трупу, виступав із критичними статтями, брав активну участь у театральних дискусіях. Творчість драматурга розвивалась у силовому полі європейського та українського модерну, зазнаючи помітного впливу театру Ібсена й Метерлінка, а також творчості В. Винниченка, О. Олеся, хоча й поступалася їм за художнім рівнем.

Шлях творчої еволюції письменника — від символізму ранніх етюдів і п'єс до дедалі послідовнішого переходу на платформу "пролетарського реалізму". Перші драматургічні спроби письменника належать символізму (етюди "Третя ніч", "Dies irae", "Захід", п'єса "Дівчина з арфою", 1918). Не вельми досконалі художньо, вони приваблюють незвичністю проблематики, їх об'єднує абстрактність місця й часу дії, морально-психологічні домінанти конфлікту, деяка книжність. Певна штучність композиції і форсований трагізм властиві й драмі "Над безоднею" (1919).

Мамонтов активно розробляє філософські конфлікти, у ряді п'єс фігурують образи філософів, мислителів. Пан Ян із "Над безоднею", Валерій із "Веселого Хама", Андріан із драми "Коли народ визволяється" — це персонажі, позбавлені нарочитості, їхні репліки часто містять по-справжньому глибокі ідеї, що не застаріли й досі.

Ранні твори драматурга щоразу позначені трагедійним карбом. Певна зміна відбувається у п'єсі "Веселий Хам" (1921), де автор уперше звертається до синтезу трагічного з елементами комічного. Автор переосмислює біблійний міф про Хама, висновки його персонажів ще далекі від "революційної" однозначності. Пошук у новому напрямі виявився вельми продуктивним для творчості Я. Мамонтова: поволі зникає властива "високому" жанру зайвина урочистості й риторики, драматург звертається до трагікомедії, пише побутову комедію "Рожеве павутиння" і найпопулярнішу свою п'єсу "Республіка на колесах" (1927), якій також дає визначення трагікомедії, хоча твір має яскравий комедійний характер.

Драматургія письменника після громадянської війни поступово втрачає символічність, убирає нові мотиви, типові аксесуари нової суспільної свідомості. Драматург звертається до головних реалій нового світу ідей — соціального визволення, революційної героїки, атеїзму тощо. З-під його пера виходять п'єси "Коли народ визволяється" (скорочено "Колнарвиз"), "Батальйон мертвих" (обидві — 1922), "До третіх півнів" (1924) та інші твори, в яких автор також прагне філософського осмислення революційної проблематики. Трактування навіть звичайних епізодів громадянської війни ("До третіх півнів") художньо достовірне, без вульгарних агіткових реплік. Мамонтов прагне відшукати в зображуваних подіях і характерах загальнолюдський сенс.

А втім його твори не уникли й соціологічних штампів. "Навіть тоді, коли весь край наш буде в руках чужинців, ми ще не будемо переможені: наш твор-

чий дух, наша мова і культура лишаться з нами і не дадуть нашому народові загинути в неволі". Так патетично промовляє будівничий Альберт, головний герой драми "Коли народ визволяється". П'єса побудована за чіткою ідейною схемою. В ній виведено узагальнені типажі "класового поділу" суспільства зі своїм ставленням до національного визволення і класових битв. Конфлікт і фабула п'єси — хімічно чиста "художня ідеологія", узагальнена ілюстрація соціологічної доктрини. Тому діалоги персонажів часто позначені декларативністю, фальшивим пафосом. Цей художній експеримент не пережив свого часу й становить переважно історико-літературний інтерес. Революційна дійсність у тих категоріях, у яких вона увійшла в суспільну свідомість і які намагався осмислити Я. Мамонтов, не піддавалася художньому синтезу. Будь-яка спроба "оживити" класову доктрину в мистецькому творі зазнавала поразки, справжня художність завжди була пропорційна виходу за її рамки.

Є у творчості Я. Мамонтова своєрідний "виняток" — "Республіка на колесах" (написана за мотивами оповідання О. Слісаренка "Президент Кислокапустянської республіки"). Колоритна сатира на сільську "державність" часів громадянської війни, вона водночас містить глибоке узагальнення. Не знайдемо в ній абстрактної "теоретичної" структури, символіки — всі події життєві, напрочуд конкретні. Жодної натяжки, бездоганна драматургія, щедрий гумор, кожний персонаж виписаний жваво, точно, переконливо, починаючи від перших авторських ремарок: "Люся Пазунок — учителька народна. Чудова панночка! І в педагогіці зовсім не винувата..." Або характеристика Феньки: "Ненавидить міщанство і вся горить: голова горить, серце горить і все горить. Аж страх бере за ту акторку, що гратиме цю роль: згорить, сердешна, на попіл". І водночас у підтексті комічних епізодів виразно вчувається трагізм народної долі, яка опиняється в руках таких химерних владців.

Наприкінці 20-х — у 30-ті рр. творчість Я. Мамонтова поступово втрачає художницький нерв, письменник з більшою охотою, ніж до оригінальних п'єс, звертається до інсценізації відомих літературних творів. Він писав п'єси на сюжети Т. Шевченка ("У тієї Катерини"), М. Коцюбинського ("Фата Моргана", "Хо") та інших класиків. За мотивами "Захара Беркута" І. Франка створив лібрето опери "Золотий обруч", музику до якої написав Б. Лятошинський.

Непростий шлях творчого становлення пройшов ***Іван Кочерга*** (1881—1952). Упродовж усього свого життя він не зраджував своїм естетичним уподобанням, залишившись вірним послідовником європейської романтичної традиції, пов'язаної з іменами Гофмана, Новаліса, Тіка, Гете, Ростана, а також романтичній же закоханості в перлини народної творчості. Неодноразово доводилося йому йти на компроміси з владою, проте навіть тоді він утримував за собою ту специфічну "нішу", яка давала письменникові певний простір творчої свободи і дозволила реалізувати в українській літературі своєрідний і по-своєму цілісний і послідовний навіть у своїх суперечностях художній феномен його драматургії.

Уже в перших драматичних творах російською мовою ("Пісня в келиху", 1910 і "Дівчина з мишкою", 1913) окреслився основний символ усієї творчості І. Кочерги: образ невловимої романтичної мрії-казки, яка освячує жорстоку реальність і дає їй надію. Відтоді всі його герої поділені на два непримиренні табори за своєю здатністю повірити у

мрію, ідеал, прекрасне. Саме вони стають романтичними "володарями часу". У Житомирі, куди письменник приїздить 1914 р., І. Кочерга пише кілька інших п'єс, присвячених красі жіночності ("Полювання на єдинорога", 1915; "Півгодини кохання", 1916; "Жінка без обличчя", 1917), проте всі вони грішили книжністю й не здобули сценічного втілення. Кілька творів перших пореволюційних років свідчать про певну розгубленість молодого естета перед тими подіями, сучасником яких він був.

Значно успішнішими виявилися п'єси І. Кочерги українською мовою, якою він почав писати з 20-х рр. Прихильно була зустрінута глядачем і критикою п'єса "Фея гіркого мигдалю" (1925), яка продемонструвала вихід письменника з тривалої творчої кризи. Прозору алюзію на казковий сюжет "Попелюшки" автор навіть не намагався замаскувати. Графові Бжостовському не дає спокою спогад про незвичайне печиво, яке він маленьким куштував на землі своєї матері-українки. Він вирушає на пошуки рецепта і дає слово одружитися на дівчині, яка приготує таке печиво. У п'єсі розгортається дуже складна система значущих символів, подій, які мають подвійне — психологічне і метафізичне — мотивування, що складаються у вибагливий, сповнений несподіваних поворотів сюжет. Та у творі важливо не тільки це: навіть заангажована тогочасна критика помітила тут багатопланову соціальну алегорію. Образна система п'єси пов'язана на багатьох рівнях важливими точками дотику, щоразу ставлячи кожного персонажа й кожну подію в кілька смислових контекстів. Це надає творові неповторної інтриги, яка, незважаючи на певну переобтяженість, завжди цікава. Саме ця багатоплановість образної структури і стала своєрідною "візитівкою" І. Кочерги в українській драматургії.

Іван Кочерга.

Романтичний мотив пошуку "синього птаха" — щастя — письменник розвиває і в наступному творі — "Алмазне жорно" (1927). Як і в попередній п'єсі, письменник удається до розмаїття романтичних символів, їхнього "перехресного" значення в різних контекстах. У цій п'єсі так само гостра інтрига, різко й виразно окреслені характери персонажів, проте значно докладніше прописаний соціальний зміст конфлікту — він набуває самостійного значення, оскільки йдеться про епоху Коліївщини з її основним конфліктом — національно-визвольною боротьбою. Певна річ, колізія в дусі часу трактується ще й із класових позицій. Головна героїня Стеся намагається врятувати свого коханого, ватажка повстання Василя Хмарного, за допомогою "алмазного жорна" — величезного діаманта.

Знайдений письменником жанровий різновид романтичної драми з минулих часів, так яскраво заявлений у згаданих двох п'єсах, одержав блискучий розвиток у наступній драмі — "Свіччине весілля" (1930). Написана бездоганним віршем, вона була позбавлена художніх

недоліків, властивих попереднім п'єсам — відчутної ідеалізації позитивних персонажів, подеколи нарочитої багатозначності образів і ситуацій.

Дія п'єси відбувається в кінці XV — на початку XVI ст. В основу твору покладено реальний історичний факт: понад 15 років кияни не мали права світити ночами свічок через заборону литовськими князями світла в Києві. Серед ремісників наростає протест проти влади, яка приховує князівську грамоту зі скасуванням цієї заборони. Героїню п'єси Меланку навіть заарештовують та ув'язнюють, коли вона запалює свічку на смерть матері. Відновити справедливість клянеться її наречений — зброяр Іван Свічка і лише тоді одружитися з коханою. Він викрадає грамоту з князівськими привілеями киянам, і тоді всі 12 ремісничих цехів Києва справляють Іванові та Меланці весілля. Сцена народного гуляння — одна з найкращих у драматургії І. Кочерги. Дальший розвиток подій пов'язаний з арештом Свічки. Загибель Меланки, яка намагається врятувати коханого, пронісши свічку київськими горами, спричиняє народне повстання. У "Свіччиному весіллі" письменник ніби підводить підсумок більшості мотивів своєї драматургії. Це і образ Меланки, який своєрідно результував попередні пошуки драматургічного втілення жіночності, краси, вірності, це і гонитва за невловимим щастям, і невтримний плин часу, його здатність ущільнюватися, вбираючи в себе немислиму кількість подій.

Художній інтерпретації ідеї "тісного часу" присвячена п'єса І. Кочерги "Майстри часу" (інша назва — "Годинникар і курка", 1933). Письменник знову звертається до романтичного образу "володаря часу" Карфункеля, вперше заявленого ще в "Пісні в келиху". Кожна дія п'єси містить довершений образ певного типу історичного періоду. Письменник майстерно втілює художні маркери часу провінційного містечка, позбавленого подій, часу зловісного педанта Карфункеля, революційного часу, коли в карколомній зміні значущих подій твориться історія. Усі ці різнолики іпостасі майже містичної матерії часу, як і в інших драмах письменника, єднаються в надзвичайно багатогранну образну систему твору, складну й досконалу, як годинниковий механізм.

Філософський образ часу як вмістища подій — один з улюблених мотивів І. Кочерги. У різноманітних художніх інтерпретаціях він фігурує і в пізніших творах письменника ("Чаша", 1942; "Досить простягти руку", 1946 та ін.). Розробляється цей мотив і в попередніх творах, зокрема в драмі "Марко у пеклі" (1927) — цікавій принаймні з двох поглядів. По-перше, це модернізація давнього народного сюжету про Марка Проклятого. По-друге, досить сміливе узагальнення радянської дійсності, яке фіксує одну з її питомих властивостей у самій фабулі: з пункту А в пункт Б вирушає ешелон "гуманітарної допомоги" — і по дорозі безслідно зникає. Його пошуки заводять героя у пекло, в якому гостро й дотепно виведений основний типаж більшовицької держави.

Поряд із цими по-справжньому значними творами І. Кочерга впродовж 20—30-х рр. пише низку кон'юнктурних "кооперативних" п'єс, водевілів та одноактівок. Не позбавлені цікавих епізодів і подеколи майстерно окреслених характерів, ці твори були одноденками, компромісом із тогочасною літературною ситуацією, яка вимагала від письменника ідеологічного ілюстраторства. Лише в 1944 р., в часи грізного лихоліття, стало можливим створення ще одного серйозного твору — романтичної драми "Ярослав Мудрий". Письменник уперше звертається до постаті реальної

історичної особи. “Раніш закон, а потім благодать”, — цей афоризм митрополита Іларіона є сенсом усієї державницької діяльності Ярослава Мудрого. Через те, скажімо, й карає він на смерть новгородського посадника Коснятина. Це була вимушена жертва в ім'я побудови міцної єдиної держави. Син посадника чернець-художник Микита вирушає до Києва помститися за батька, та невдовзі розуміє правоту великого князя і віддає своє життя, захищаючи Київ. Ідея єдності держави варіюється в кількох сюжетних лініях драми, в кінцевому підсумку зводячись до єдиного смислового центру — великого князя. В образі Ярослава Мудрого письменнику загалом вдалося уникнути плакатності, хоч він і не позбавлений певної ідеалізації. Героєві не чужі звичайні людські слабкості, вагання, але сила цього характеру в тому, що він здатен підкорити своє життя вищій меті.

До реальної історичної постаті звернувся Кочерга в іще одній драматичній поемі — “Пророк” (1943), присвяченій Т. Шевченкові. Довгі роки доопрацювання твору не принесли сподіваних наслідків: поема однаково залишилася художньо слабкою.

Цікавою сторінкою української історичної драматургії була п'єса ***Костя Буревія*** (1888—1934) “Павло Полуботок” (1928). З надзвичайною увагою до історично правдивих деталей письменник відтворює драматичне зіткнення двох діаметрально протилежних ідеологій: соціально толерантного українського способу життя й агресивного завойовництва Петра І, яке несло в Україну повне закріпачення. Протистояння імперського й демократичного світоглядів окреслено у виразних образах персонажів п'єси, у гострих діалогах, звернених до сучасників застережень проти новітнього акту імперської агресії. Ця п'єса стоїть осібно у суперечливій творчості письменника — невтомного містифікатора, який виступав із футуристичними творами під різними псевдонімами, часом різко, до протилежного змінював свої погляди (зокрема, його дошкульні звинувачення на адресу українства у рабській залежності від москвофільства, висловлені 1925 р. у книжці “Європа чи Росія”, різко дисонували з пафосом “Павла Полуботка”). К. Буревієві належить і кілька цікавих сатиричних п'єс — “Хами” (1925), “Овечі сльози” (1930), “Опортунія”, “Червоні Чемберлени” (обидві — 1931).

Важливу роль в еволюції української драматургії 1920-х рр. відігравали прийоми експресіонізму. Ними щедро послугувалися І. Дніпровський, М. Ірчан, особливо в першій половині десятиліття. Втім це не призвело до оформлення цілісної течії — щоразу це були різноспрямовані авторські пошуки, здебільшого на рівні загальної експресивної тональності чи окремих стильових елементів.

Такою є рання п'єса ***Мирослава Ірчана*** (1897—1939) “Бунтар” (1920). Надмірний пафос твору, його агітаційна спрямованість і сюжетний схематизм компенсувалися характером головного героя Ярослава Жванського. Він очолює революційне повстання в Західній Україні (в тих буремних подіях брав участь автор — спершу в лавах Січових стрільців, а потім у Червоній армії), потрапляє за грати й героїчно гине, не скоряючись жорстоким випробуванням. Риси поетики експресіонізму тут лише заявлені, розчинені в загальному неоромантичному пафосі твору.

В основу наступних п'єс М. Ірчана здебільшого покладено факт, довкола якого письменник вибудовує драматургічний сюжет. У той час письменник перебуває за кордоном у пропагандистському відрядженні, і матеріали зарубіж-

Іван Дніпровський.

ної преси стають для нього джерелом своєрідного драматургічного осмислення. І якщо п'єсам "Безробітні" (1922) і "12" (1923) ця фактографічність шкодить, спричиняючи переважання документальної основи над драматургією, то у виразно експресіоністській "Родині щіткарів" (1923) Ірчан досягає значно вищого художнього ефекту. Соціальний конфлікт у п'єсі відтворений через страждання родини сліпих щіткарів, їхнього поступового ідейного прозріння. Письменник використовує надмірне нагнітання напруги, часом добиваючись не так експресії, як мелодраматизму. Втім, попри всі художні прорахунки, п'єси драматурга були помітним явищем тогочасної української літератури й ставилися багатьма театральними колективами.

Досить виразним представником стильового неоромантизму з елементами поетики експресіонізму в українській драмі "розстріляного відродження" є ***Іван Дніпровський*** (справжнє прізвище — Шевченко, 1895—1934). На початку 1920-х рр. він дебютує як поет, у середині десятиліття зацікавлюється драматургією, створюючи чотири п'єси, які залишили помітний слід у театральному житті свого часу, нарешті наприкінці 20 — на початку 30-х рр. виступає як прозаїк.

Перші кроки драматурга в пошуку нових засобів художньої образності пов'язані з експресіонізмом. Його п'єса "Любов і дим" (1925), як зазначала тогочасна критика, — це "перша спроба, досить вдала, прищепити українській драматургії експресіоністичні прийоми"[56]. Водночас вона була новаторською і в іншому сенсі, будучи на той час єдиним драматичним твором, де гостро порушувалися проблеми господарчого будівництва. Це сприяло прихильній оцінці критики, проте мало й зворотний бік. Ідеологічна схема в основі п'єси, певна річ, негативно позначилася на художності. Безумовним недоліком драми був схематизм позитивних героїв твору, їхні "незламні переконання", у жертву яким без роздумів приносилося особисте, людські почуття. Порушена у п'єсі проблема руйнівного для людської душі революційного фанатизму була розв'язана настільки "обтічно", що тогочасна критика її навіть не помітила. Статичність дії, недостатня психологічна вмотивованість поведінки персонажів, яка заступалася "ідейним" мотивуванням, наліт "містичності" (вона з'являється, скажімо, в поведінці Божевільного робітника, коли на завод прибуває Ленін), — усе це істотно знижувало художній рівень твору. Задумана як творчий виклик давньому другові І. Дніпровського М. Кулішу, п'єса якого "97" на той час із аншлагами йшла в усіх театрах, "Любов і дим" була полемічно спрямована проти "приземленості" й мистецької "застарілості" драми Куліша й покликана заявити в

[56] *Смолич Ю.* Драматичне письменство наших днів // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 165.

драматургії перспективний, на думку І. Дніпровського, романтичний тип творчості, естетичну стратегію модернізму. І хоча письменник багато в чому мав слушність, закидаючи М. Кулішу застарілу "побутописність", його художня репліка в цьому творчому діалозі значно поступалася п'єсі "97".

Розвитком творчої полеміки стала і найпомітніша драма Івана Дніпровського "Яблуневий полон" (1926). Як і попередня, вона була неоромантичною п'єсою-відповіддю Кулішевій "Комуні в степах". В основу п'єси покладена поширена в тогочасній літературі "родинна" сюжетна схема: шляхи двох рідних братів, Артема і Зіновія, незламних революціонерів, фатально розходяться через "яблуневий полон" кохання. Зіновій зустрічає Іву, дівчину з ворожого табору, і приносить у жертву їй свої революційні переконання. Особисті мотиви в його душі перемагають громадянські, він зраджує своїх товаришів. Насамкінець, не витримавши душевної драми, герой божеволіє (при сценічній постановці цей фінал було змінено на інший: Артем убивав свого зрадника-брата). Від великих неприємностей, які могла спричинити драматургові адекватно сприйнята проблематика п'єси, врятувало спрощене ідеологічне кліше, яким послугувалася критика: у численних рецензіях авторські симпатії однозначно приписувалися образові Артема, а закидалося те, що Зіновій зображений недостатньо принципово, навіть із романтичним ореолом. Тимчасом письменник далекий від однозначних оцінок. Його драма порушувала надзвичайно гострі проблеми зіткнення особистого і громадського, кохання та обов'язку, гуманного й антигуманного. І. Дніпровський уникає відвертих преференцій (недарма непохитний більшовик Артем має промовисте прізвисько Сатана). Звільнена від кон'юнктурного схематизму тогочасних критичних відгуків, п'єса звучить як глибоко гуманне застереження від небезпек фанатичного служіння ідеї.

На подібній колізії, але в зовсім іншому трактуванні, ґрунтується і наступна драма Івана Дніпровського «Шахта "Марія"» (1931). В основу сюжету автор поклав так звану шахтинську справу — один із перших зразків "полювання на відьом", яке згодом розгорнеться до справді трагічних масштабів. Це був перший показовий процес 1928 р., на якому 53 інженерів і гірників-техніків із Шахтинська на Донеччині засуджено за "шкідництво", "саботаж" і належність до міфічної контрреволюційної організації. П'єса вийшла відверто кон'юнктурною, дублювала основні ідейні колізії попередньої, підставляючи нові імена, причому трактування конфлікту давалося офіціозне — звісно, це була вимушена реакція письменника на ті фатальні процеси, які вже починалися в літературі. І. Дніпровському доводилося просто боротися за виживання й демонструвати владі свою лояльність, написавши "покаянну" драму. Вона служила "спокутою" в тих "гріхах", що вульгарно-соціологічна критика знаходила в його попередніх творах.

Від "ліричної драми" (О. Білецький) Іван Дніпровський еволюціонує до проблемної, "параболічної" драматургії у п'єсі "Останній главковерх" (1934). Твір не був оприлюднений, проте з погляду стильової ретроспективи в історії української драматургії йому належить осібне місце. Драма-парабола з виразними елементами поетики експресіонізму, вона основний конфлікт епохи подає у зіткненні двох символічних умовно-фантастичних образів: Останнього главковерха, втілення самодержавства, і революційного Червоного режисера.

Письменникові вдалося уникнути ідейної простолінійності в художньому трактуванні конфлікту, в образній інтерпретації обох таборів протистояння.

Імпресіонізм, органічно властивий прозі Михайла Івченка, є досить характерною ознакою і його оригінальних п'єс. До драматургії письменник звертається на початку 20-х рр., пише п'єсу "Будні" (1920), інсценізації творів О. Олеся ("Весна", 1921), І. Франка ("Заяче свято", 1923), кілька дитячих п'єс. Найцікавішою в його драматургічному доробку є "Повідь" (1924). Вірний своїм творчим уподобанням, письменник дає художню інтерпретацію "влади землі" у долі селянина. У драмі виведена галерея знакових постатей українського селянства початку XX ст., яких суворі катаклізми історії захоплюють у вир своєї повені й несуть у безвість, позбавляючи споконвічних орієнтирів. Андрій Кулик зрікається землі, що забрала всі його сили, і котиться у провалля відчаю. Андрієва дружина Домаха силкується вберегти родину від прірви, на краю якої всі вони опинилися, його сини намагаються знайти свої шляхи: Іван міцно тримається старого й сподівається перечекати лихоліття, Гнат їде до міста і невдовзі повертається спролетаризованим маргіналом. Виразні ноти експресіонізму вчуваються у драмі, коли на сцені з'являється ще один Андріїв син — недорікуватий Фанько. Над усім розпачем сплюндрованого сільського життя — образ комісара Корнія, завершеного фанатика, завойовника, підкорювача світу, в якого закохана Андрієва дочка Марійка. Її лагідна побожна душа не витримує кохання до безбожника, часом спалахує ненавистю, проте не здатна йому опиратися. Символічне самогубство героїні в фіналі п'єси: вона гине у палаючій церкві, а з нею гине розтоптана селянська душа, кинута нещадним часом у хвилі історичної повені.

Своєрідний сплав елементів символізму, експресії й імпресіонізму, властивий цій п'єсі, надає їй неповторного авторського звучання, похмурого трагічного колориту. "Повідь" настільки художньо самобутня, що в українській драматургії не надається до порівнянь із жодним іншим твором. Можливо, лише історична випадковість зашкодила їй стати свого часу віхою в розвитку української драматургії і справити на неї глибокий жанротворчий вплив. Проте й не сягнувши у своїй сценічній долі тих вершин, котрі б могла здолати силою свого мистецького потенціалу, п'єса займає виняткове місце у драматургії 20-х рр.

Більшість молодих письменників, які прагнули драматургічно осмислити події громадянської війни й пореволюційної доби, стикалися в своїй творчості з однаковою проблемою: опором драматичної форми. Активно виступав у цьому жанрі Дмитро Бедзик, за короткий час написавши одноактну агітку "Шахтарі" (1934), п'єсу "Люди! Чуєте?" (1924), "Чорнозем ожив" (1925) та ін.; у самій побудові п'єс порушував багато важливих жанрових законів. Лобові зіткнення персонажів, невибагливі любовні трикутники, схематичні й шаблонні характери персонажів — усе це ставало на перешкоді художній реалізації творчих задумів.

Не обминули ці складнощі суто професійного плану й іншого помітного представника молодої драматургії 20-х рр. — Василя Минка. Йому належать п'єси "Купала" (1924) та "Лісові круки"(1924), які малювали розгул бандитизму на селі з використанням різноманітних мелодраматичних ефектів, аж до елементів натуралізму, однак опір жанру подолати не вдавалося.

Більш вдалою серед низки досить аматорських спроб молодих драматургів була п'єса Андрія Головка "В червоних шумах" (1923). Утім і вона не позбавлена загального недоліку — недостатнього володіння драматургічною формою. В одній зі своїх статей уже досвідчений на той час драматург і теоретик драми Я. Мамонтов зазначав, що "В червоних шумах" — скоріше матеріал для п'єси, але ще не сама п'єса. "Селяни-незаможники, — переказує він сюжет Головкового твору, — не витримують наступу білогвардійців і відступають, а потім вони перемагають своїх ворогів, причім цій перемозі випадково допомагає одна дівчина, дочка незаможника. От і все! Ясно, що тут сюжету ще немає, і яким би майстром драматург не був, на такій безсюжетній базі він не міг би побудувати п'єсу" [57].

Проте й за цим відвертим учнівством приховувався величезний творчий потенціал, а часом поставали цікаві твори. Одним із них була п'єса Бориса Антоненка-Давидовича "Лицарі абсурду" (1923). Дія за дією п'єса проводить крізь знаменні історичні віхи початку XX ст. закоханих героїв-антиподів — соціаліста Андрія і прихильницю ідей національного визволення Марійку. П'єса цікава передусім своєю ідеєю, виразно явленим скептицизмом автора щодо соціальної революції. Художня ж її реалізація грішить певною декларативністю діалогів, які часом заступають драматичну дію. Цей твір уперше так виразно заявляв художню тему, згодом розвинуту в прозі — у повістях "Смерть" і "Тук-тук".

Є в драматургії 20-х рр. і яскраві неореалістичні твори, які з тих чи тих причин свого часу не стали набутком актуального літературного процесу, — це три п'єси Євгена Плужника. Безкомпромісний гуманізм цього унікального лірика відбився в усій його творчості — і в поезії, і в прозі (йому належить єдиний надзвичайно своєрідний роман "Недуга", 1928), і в драматургії. Як і в пізніше написаному романі, у його першій п'єсі "У дворі на передмісті" (1926) порушено проблему руйнування людської особистості в часи непу. Дія твору відбувається на одному київському подвір'ї, в центрі уваги письменника — буденне життя кількох звичайних родин, зображене зі співчутливою докладністю. Це нічим не примітні обивателі, звичні для тогочасного життя — бухгалтер, кондуктор, вулична співачка, повія. Їхня драма пов'язана не із зовнішніми життєвими атрибутами — бідністю й невлаштованим побутом, а із втратою поваги до самих себе, тим моральним занепадом, який спричинило "пролетарське" гасло "кохання — як склянка води". Блискучі мовні характеристики, артистичне використання міського сленгу, психологічна достеменність і сумовитий гумор письменника ставлять цю п'єсу в один ряд із найгострішими викривальними творами 20-х рр. — сатиричними драмами М. Куліша, повістю "Іван Іванович" М. Хвильового та ін. Проте п'єса Плужника далека від сатири — це сповнений болю і глибокого співчуття твір, у якому і автор, і герої ностальгують за втраченим найважливішим почуттям.

Наступним кроком у розкритті тотальної девальвації гуманістичних цінностей була п'єса "Професор Сухораб" (1929), у якій письменник так само проникливо й точно малює життя великої інтелігентної родини. Поступово розкриваються дрібні непорозуміння, з яких складається життя професорової родини, вони зливаються в суцільну смугу, в конфлікт поколінь. Життя не-

[57] *Мамонтов Я.* Зазн. праця. — С. 29—30.

щадно нівечить героїв, непманська дійсність штовхає професорових синів на аморальні вчинки, після яких взаємне порозуміння неможливе. Обидва сини мотивують свою поведінку тим, що "інтелігентське прекраснодушіє" в сучасному житті виглядає смішно. Процес душевного спустошення завершується повним оміщаненням молодших Сухорабів, крайньою точкою якого стає одруження доньки Алли з непманом Голоп'ятим, після якого старому професорові не залишається нічого іншого, як піти з рідного дому геть.

Конфліктові поколінь інтелігенції, але вже в трагічному розв'язанні, із загибеллю героїв у вогні політичних репресій, присвячена остання п'єса письменника "Змова у Києві" (1928—1933). Вона мала стати першою частиною драматичної трилогії, але цьому задуму письменника не судилося здійснитися. Авторське визначення жанру твору — трагікомедія. Причому комічно тут представлені саме офіціозні "ідейні" перипетії, тоді як трагедія розгортається в родині старого інженера-"попутника" Лукаша. Він цілком лояльний до влади, категорично відмовляється брати участь у змові буржуазних "спеців" на великому заводі, і на цьому ґрунті вступає в гострий конфлікт із сином Василем, учасником цієї змови. Лукаш не може й викрити ворогів, бо серед них його молодший син, а крім того, сам він переховує старшого сина Аркадія, колишнього петлюрівського отамана. Батько важко переживає свою громадянську зраду, його страждання поглиблює осуд Василя, який звинувачує батька у зраді ідеалів національного визволення й відкрито називає ворогом. Старий залишається вірним батьківському почуттю до трагічної розв'язки твору, тимчасом його діти здатні пожертвувати людським життям в ім'я ідеї.

Помітне місце в літературному процесі 20-х рр. належить ***Іванові Микитенку*** (1897—1937). Він виступив із поезією, прозою, публіцистикою і критикою, залишив і значну драматургічну спадщину. Після першого вірша, надрукованого до п'ятої річниці революції в одеській партійній газеті, тодішній член літературного гуртка "Потоки Жовтня" стає активним учасником культурного процесу, послідовно репрезентуючи реалістичну стильову течію. Письменник декларував художні позиції "пролетарського реалізму" в численних літературно-критичних публікаціях, піддавав критиці модерністські "ухили" — імпресіонізм, футуризм тощо. Не менш послідовно заперечував І. Микитенко "формалізм" і в творчій практиці. Так, один із перших його прозових циклів "Етюди червоні" (згодом увійшов до збірки "На сонячних гонах", 1926) навіть у назві протиставлявся "Синім етюдам" М. Хвильового.

Найбільш плідними для письменника були 1926—1927 рр., коли він пише п'єсу "Іду", поему "Вогні", блискуче гумористичне оповідання "Торт", повісті "Брати", "Гавриїл Кириченко — школяр" ("Вуркагани"). Останні два твори принесли І. Микитенкові загальне визнання й утвердили в іпостасі маститого письменника.

Ранні оповідання письменника присвячені переходові країни від громадянської війни до мирних соціальних перетворень, у яких І. Микитенко також шукав героїки. Центральний персонаж оповідання "На сонячних гонах" (1924) Сусана — дочка куркуля, проте стає комсомолкою, "викачує хліб" у багатіїв, працює в повітовому відділі наросвіти. Потрапивши після смерті коханого від рук бандитів у матеріальну скруту, вона переживає душевну драму, але не згоджується повернутися до ро-

дини, до "старого". В її уяві постає образ майбутнього — чарівні "сонячні гони". Не менш виразно окреслений типаж нових героїв революції і в інших оповіданнях письменника. Симпатичний студент-медик Грицько з оповідання "Між кучугурами" (1923) бореться з "релігійними забобонами" на селі; Марія ("З гарячих днів"), ледве збагнувши політграмоту, агітує односельців віддати церковне золото на допомогу трудівникам Поволжя, що потерпали від голоду. Позитивним героям протиставлені зображені в похмурих тонах типи куркулів, попів, усіляких "реакціонерів" — Сергій Завада ("Без пристановища"), Димов ("Будні") тощо.

Повість "Брати" (1927) стала помітним явищем тогочасної прози передусім з ідеологічних причин: її сюжет схематично ілюструє тогочасні уявлення про класове розшарування в селі. Після смерті старого Сахна троє його синів ідуть "кожен своїм трибом". У центрі уваги автора — два брати: Никанор, який вірний батьківському заповіту й залишається у селі, і Прохор, котрий вирушає до міста і вливається в лави робітничого класу. Конфлікт між братами прочитується насамперед у політичній площині, вирішення його — "програмне": Никанор зрештою переконується, що робітники є носіями найкращих людських рис, і вже не перешкоджає синові їхати вчитися на робітфак. Брати миряться, у фіналі повісті за рахунок художності торжествує ідея "змички міста з селом".

Ідеологічні штампи знижували художню вартість багатьох творів І. Микитенка (у чому він був далеко не самотнім). Проте є в його доробку й справді мистецькі винятки. Передусім це повість "Вуркагани" (інша назва — "Гавриїл Кириченко — школяр", 1927) — перший твір І. Микитенка про дітей. Написана у формі спогадів головного героя, повість композиційно складається з 8 цілком завершених новел, кожна з яких має власну проблематику. Сама фактура життєвого матеріалу не потребувала тут жодних ідеологічних "коректив", повість стала одним із найхарактерніших зразків неореалізму 20-х рр. На повну силу розкрився гумористичний талант І. Микитенка в зображенні численних пригод головного героя. У "Вуркаганах" із найбільшою повнотою виявилося глибоке зацікавлення письменника долею дітей, особливо сиріт, безпритульних. Вона стоїть в одному ряду з кращими тогочасними "дитячими" творами — "Приблудою" С. Васильченка, оповіданнями А. Головка ("Дівчина з шляху", "Інженери") та ін.

Діти стають героями і наступних прозових творів І. Микитенка, зокрема роману "Ранок" (1933), який багато в чому перегукувався з "Вуркаганами" (тут діють навіть спільні персонажі — Матрос, Альоша).

Значну роль відіграла творчість І. Микитенка і в українській драматургії 20-х рр. Послідовний адепт "пролетарського реалізму", він засновував більшість своїх драматичних творів на класовій ідеологічній схемі, яка в розгортанні дії набувала образної інтерпретації. Це відчутно позначилося вже на поетиці першої п'єси "Диктатура" (1929), головний герой якої комуніст Дудар був занадто плакатним й ідейні конфлікти вирішував переважно політичним декларуванням. У цій п'єсі письменник уперше заявляє досить специфічну двопланову структуру своїх драматичних образів і сюжетів: практично всі вони в "Диктатурі" мають ідеологічний "каркас" і суто мистецьку, психологічну "компоненту". Якщо в образі Дударя остання була опрацьована слабко, то в характерах інших персонажів ці дві

Іван Микитенко.

змістові "стихії" рівновеликі, тому й самі образи жваві й досить повнокровні (особливо це стосується цікаво індивідуалізованих персонажів-селян — Небаби, Малоштана, Чирви та ін.).

"Диктатура", попри деякі очевидні недоліки, мала значний сценічний успіх, який надихнув І. Микитенка на нові п'єси — "Справа честі" (1931), "Світіть нам, зорі" (друга назва — "Кадри", 1930), "Дівчата нашої країни" (1933), "Дні юності" (1935—1936); історична п'єса "Маруся Шурай" (1934) — переробка відомої п'єси І. Карпенка-Карого "В неділю рано зілля копала"; драма "Як сходило сонце" (1937; надрукована — 1962) та ін. У них так само обов'язково наявна "класова ідея", проте загальний результат залежить передусім від другого, образного плану творів. Так, оригінальній п'єсі "Кадри", присвяченій колізіям у середовищі нової інтелігенції, помітно шкодить "групування персонажів" — старовинний прийом із арсеналу традиційного театру. Всі її герої поділені на два антагоністичні табори, позитивні персонажі на чолі з комуністом Гармашем ідуть "на бій" із ворожим елементом у середовищі вищої школи, "як на Перекоп". Тогочасна критика не без підстав закидала авторові переважну зосередженість на розкритті соціальної сутності, а не психології героїв.

Ідеологічна запрограмованість драматичної дії відступає на задній план у комедіях І. Микитенка, які він пише після кількох соціальних драм. Дотепні репліки персонажів, комічні ситуації й жваві характери відзначають п'єсу "Дівчата нашої країни". У цій ліричній комедії авторові вдалося уникнути прямого моралізаторства, всепроймаюча іронічність надала героям пластичності й психологічної переконливості. Однаково гумористично автор зображує і соціальні колізії (скепсис чоловічої бригади до дівчат-бетонниць, суд батьків), і психологічні перипетії (особливо в образах Марії Шапіги та Миколи Пронашки).

Однією з найцікавіших у драматургічному доробку письменника є комедія "Соло на флейті". У ній І. Микитенко створює узагальнюючий образ новітнього кар'єриста, пристосуванця й інтригана Ярчука, який хитрощами стає ученим секретарем інституту і використовує всі можливості для задоволення шкурних потреб. Спритний шахрай від науки прибирає до своїх рук планування наукової роботи, втручається у кадрову політику, створює ціле "бюрократичне царство", виживаючи здібних, перспективних науковців. У сатиричному висвітленні постає ціла ідейна "програма" цього паразита, яка полягає в досягненні будь-якими засобами особистого "благоденствія". П'єса стала помітним явищем у тогочасній сатирі, продовживши низку викривальних творів, започатковану "Іваном Івановичем" М. Хвильового.

Загалом же драматургічна творчість І. Микитенка авторитетно репрезентувала той тип "пролетарського реалізму", який невдовзі зміцнив свої позиції в українській літературі, поповнився у драматургії творами О. Корнійчука й утвердився на початку 1930-х рр. у вигляді ідеологічного канону "соціалістичного реалізму".

Наше уявлення про драматургію 30-х рр. було б неповним, якби ми не мали творів, написаних в еміграції. Так, у п'єсах О. Олеся (перебував за кордоном) ідеться про загрозу, яка прикрита маскою "нове життя"; ще у дореволюційному етюді "По дорозі в Казку" (1908) письменник, полемізуючи з відомою горьківською "Легендою про Данко", пропонує у формах символістської драматургії заперечення ідеї жертовності "по дорозі" у світле майбутнє. Герой етюду, який намагається визволити людей із темряви лісу, обіцяючи їм прекрасну Країну Казку, гине на узліссі від рук зневірених і стомлених мандрівників. Перед його смертю маленький хлопчисько, що забрів у ліс, указує на обрій — там, зовсім близько, сяє сонцем Казка.

У драмі "Земля обітована" (1935) письменник знову повертається до теми Країни Казки. Цього разу вже у жанрі політичної п'єси. Чарівною країною видається героєві твору, літераторові Шумицькому, Країна Рад. З вірою в цю агітаційну казку він переїздить із родиною з Галичини у Наддніпрянську Україну, де опиняється у жалюгідному стані — матеріальному, а головне, моральному, згодом потрапляє під відомі репресії 1934 р. і трагічно гине разом із дружиною та синами. Страшний льох під тюрмою, де катують і розстрілюють людей, — такою постає насправді Країна Казка. Але найважливіше не в цьому. Залишаючись загалом досить слабкою у художньому розв'язанні проблеми, п'єса цікава з точки зору генези ідейного фанатизму людей, далеких од первісного більшовизму. Справа в тому, що герой твору до останнього подиху сліпо вірить у соціалізм. Останні сторінки драми, найсильніші та найдосконаліші, вельми нагадують "Народного Малахія" М. Куліша. Герой утрачає розум, але його монологи напрочуд дивно поєднують формальну логіку бюрократично-радянського мовлення (мова декретів) з повним нерозумінням того, що коїться навкруги (а навкруги, як і у Куліша, — Смерть). Як і Малахій Стаканчик, Шумицький вважає себе комісаром освіти. Проблиски усвідомлення того, що сталося, створюють трагедійний фон п'єси. Насильство в О. Олеся спирається на фанатизм жертви. Такий підхід до теми радянських репресій на той час не був зовсім новим у європейській драматургії, хоча українська література його не мала, як не мала взагалі цієї теми у повному її історичному обсязі.

Остання п'єса О. Олеся "Ніч на полонині" (1941) ніби завершує не тільки творчість видатного українського майстра, але й цілий період в українській драматургії. У цій драматичній поемі письменник знову повертається до тем та мотивів своєї ранньої п'єси "Над Дніпром" (1911). Але це водночас і останній акорд української філософської драми першої половини XX ст.

Спиридон Черкасенко (1876—1940). Дебютувавши в драматургії 1908 р. символістичними етюдами "Жах" і "Повинен", письменник згодом створив свій поетичний театр, прагнув поєднати традиції української соціально-побутової драми зі здобутками європейського неоромантизму. Одна з кращих його п'єс була конфіскована ("Хуртовина", 1908) і не побачила сцени, помітним ус-

піхом користувалася його народницька п'єса "Земля" (1913).

Майже синхронно в різних жанрах української літератури з'являється кілька неоромантичних шедеврів "Лісова пісня" Лесі Українки, "По дорозі в казку" О. Олеся, "В неділю рано зілля копала" О. Кобилянської. До цього ряду належить і багато в чому подібна до них за духом драма С. Черкасенка "Казка старого млина" (1913). У гострому конфлікті зіштовхується в ній український патріархальний уклад із новітнім капіталістичним прагматизмом. Споконвічні народні цінності, краса незайманого степу в цьому протистоянні приречені, а з ними — і духовна цілісність, внутрішня поетичність людини.

П'єса "Про що тирса шелестіла" (1918) започатковує велику галерею історичних драм С. Черкасенка. Її головний герой Іван Сірко поданий у фатальному душевному роздвоєнні, внутрішньому конфлікті звірячого й духовного. Своєрідною експлікацією цього внутрішнього протистояння є образи Оксани й Килини. Щодо драматургії п'єса цілком сценічна, проте образ запорозького ватажка вочевидь дисонує з письменницькою інтерпретацією.

Після досить тривалої перерви С. Черкасенко повертається до історичної теми і пише п'єси "Коли народ мовчить" (1927), "Северин Наливайко" (1928). У 1928 р. виходить перша частина незакінченої історичної трилогії "Степ" — "Северин Наливайко", 1934 р. — друга, "Богдан Хмель".

Драматургія еміграції давала взірці й філософського переосмислення відомих євангельських мотивів з погляду сучасності. Так, поетична драма С. Черкасенка "Ціна крові" (1930) не тільки продовжувала пошуки драматурга, розпочаті ще до 1917 р., але й підтримувала загальну традицію нової драми, що походила від Лесі Українки. "Ціна крові" немовби полемізує з драматичним діалогом поетеси "На полі крові", де загальновідомій постаті Юди давалася недвозначна оцінка. Цей сюжет був дуже поширеним у перше десятиріччя XX ст. У С. Черкасенка Юда зраджує з метою визволення народу, який, за його задумом, повинен звільнити Христа. За свою помилку він розраховується смертю. Апологія Юди у слов'янських літературах бере початок ще від "Іуди Іскаріота" Л. Андреєва. У п'єсі С. Черкасенка знову постає актуальне для XX ст. питання про ціну прогресу. Ціна крові — непомірно важка ціна за здійснення будь-якої ідеї.

1918 р. С. Черкасенко створює сценічні версії "Страшної помсти" М. Гоголя і "Чорної ради" П. Куліша.

1.2.7. Микола Куліш

У 1924 р. в українській літературі з'явився видатний твір — п'єса Миколи Куліша "97". Вона стала однією з найпопулярніших у репертуарі всіх тогочасних українських театрів, протягом багатьох років не сходила зі сцени. Нещадні за своєю правдивістю епізоди голоду зими 1921—1922 рр., похмурі й безпросвітні, втім стали однією з найулюбленіших вистав. "Відкинувши всі тимчасові оцінки, — пише Л. Танюк, — нині маємо говорити про Миколу Куліша (1892—1937) як про основоположника нової української драми; для нашого театру він важить не менше, ніж Піранделло — для театру італійського, Юджін О'Ніл — для театру США, Бертольт Брехт — для німецького, Жироду та Ануй — для театру французького" [58].

[58] *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: У 2 т. — Київ, 1990. — Т. 1. — С. 10.

Народився Микола Гурович Куліш 6 грудня 1892 р. у степовому селі Чаплинка. У 8 років вступив до народної школи, потім — у чотирикласне училище в повітовому містечку Олешки, тоді — в гімназію, яку закінчив екстерном на Кавказі, постійно долаючи злидні й самотність. Лихоліття Першої світової війни перешкодило навчанню в університеті, кинуло у круговерть кривавих подій... З 1915 р. після річної школи прапорщиків Микола Куліш — на фронті, три роки воює на території Литви й Галичини, зазнає поранення. Уже в березні 1917 р. переходить на бік Червоної армії, а з 1919 вступає до партії більшовиків. Після війни повертається в Олешки, працює членом повітового виконкому, завідувачем наросвіти. Під час громадянської війни формує повстанські загони в тилу ворога... Нарешті війни позаду, Куліш в Олешках на керівних посадах відроджує культурне життя в умовах цілковитої розрухи й голоду. У 1923 р., уже досвідченим працівником народної освіти, переїздить в Одесу — він очолює губернське управління соціального виховання, стає членом Одеської філії спілки пролетарських письменників "Гарт". У 1926—1929 рр. М. Куліш працює на керівній посаді у ВАПЛІТЕ, бере активну участь у літературній дискусії, поділяє погляди М. Хвильового та інших "олімпійців", як тоді називали письменників найвищого рівня професіоналізму. Саме ця послідовність обстоювання обраної позиції — і в творчості, і в організаційній боротьбі — спричинила подальшу трагічну долю письменника: 1930 р. більшовицька влада починає відкрите цькування видатного драматурга. 1934 р. його заарештовують, а 1937 р. розстрілюють на Соловках. І п'єси, і ім'я Миколи Куліша надовго викреслюються зі списків "благонадійної" літератури, зникають із культурного процесу.

Микола Куліш.

Сучасні літературознавці у творчості М. Куліша вирізняють кілька періодів [59]. Перший із них припадає на 1910-ті — 1923 рр., коли молодий автор пробує перо в сатирі, віршах, прозових образках і невеликих оповіданнях, одноактних п'єсах, публіцистиці. Ці твори писалися здебільшого російською мовою, залишаючись на периферії зацікавлень самого автора, зайнятого на той час активною громадською діяльністю. Сам письменник вважав початком своєї літературної діяльності 1913-й рік, з перервами, зумовленими грізними історичними подіями, він продовжував писати, шукаючи правдивого слова про величні зрушення в житті народу, які відбувалися на його очах і за його участю.

Наступний період його творчості — осінь 1923—1925 рр., коли він пише свої реалістичні та гумористичні п'єси.

[59] Див.: *Голобородько Я.* Художні константи Миколи Куліша / Автореф. дис. ... докт. філол. наук. — Київ, 1997.

М. Куліш займається активною громадською діяльністю й у цей час та після тріумфального дебюту п'єсою "97" 9 листопада 1924 р. на сцені Театру ім. І. Франка в тодішній столиці України Харкові позиціонує себе передусім як письменник. Він пише "Комуну в степах" (1925, остаточна редакція — 1931), яку називає "переспівом" своєї дебютної п'єси, повертається до однієї зі своїх перших російськомовних одноактівок "На рыбной ловле" (1913) і переробляє її на трагіфарс "Отак загинув Гуска" (1925).

1926 рік є початком нового періоду творчості М. Куліша. Він ознаменований п'єсою "Зона", що тематично перегукується з відомою сатиричною повістю М. Хвильового "Іван Іванович". П'єса так само присвячена висміюванню чергової партійної "чистки", поряд із "комедійкою" (за авторським визначенням) "Хулій Хурина" вона збагачує репертуар тогочасних українських театрів. Почавши з розробки трагедійного конфлікту в п'єсі "97", письменник стає одним із найвідоміших комедіографів, а згодом органічно поєднує різні грані свого обдарування в синтетичному жанрі трагікомедії, створює "Народного Малахія" (1927), не полишаючи, втім, і жанру комедії ("Мина Мазайло", 1928), драми ("Патетична соната", 1929). У цей період драматург, досі постійно невдоволений сценічними інтерпретаціями своїх творів, нарешті починає плідне співробітництво з театром "Березіль" і його геніальним режисером Лесем Курбасом, який справляє значний вплив на творчість письменника. На цей час припадає і продуктивна літературно-організаційна робота, на його адресу сиплються звинувачення в націоналізмі, "хвильовізмі" та багатьох інших "гріхах". Починається останній період творчості письменника (1930—1933), коли він змушений безуспішно виправдовуватися перед брутальними нападами владної критики, за якими невдовзі чекала й фізична розправа. У цей час М. Куліш створює останні свої твори — п'єси "Маклена Ґраса" (1932), "Вічний бунт" (1932) та "Прощай, село" (1933), які завершують надзвичайно коротку (неповні 10 років), але таку яскраву творчу біографію письменника.

За стильовою манерою п'єса М. Куліша "97" стояла на перехресті двох провідних тенденцій української літератури: народницької і модерної. Не порушуючи в цілому традиційного для "театру корифеїв" побутописного селянського ладу, твір водночас виходив далеко за рамки "народницьких" конфліктів і характерів. Художнє трактування подій належало модернізмові, сягало екзистенційних глибин людського буття.

Написана гарячими слідами трагічних подій голоду 1921—1922 рр., п'єса була підкреслено сучасною, гостро й новаторськи інтерпретувала реальні факти, свідками й учасниками яких зовсім недавно були глядачі. Навіть на афішах вона представлялась як "сучасний побут на 4 дії". Підкреслений похмурий реалізм її спричиняв навіть закиди в натуралізмі. Проте автор їх рішуче спростовував, наполягаючи на своєму баченні подій. Той факт, що М. Куліш уже в своєму першому значному драматичному творі обрав жанр трагедії і свідомо акцентував цю його іпостась, — сам по собі промовистий. Як і кожен талановитий автор, М. Куліш гостро відчував дух часу, ті художні завдання, які мала розв'язувати література. Масштаб його обдарування спонукав вести за собою глядача, сміливо й гостро пропонувати на його суд те, чого ще не було в українській літературі — модерну національну трагедію.

Вона виводила на сцену сільських персонажів, розгортала справді трагічний конфлікт: голод хліборобського народу. Автор продовжує традицію корифеїв українського театру і в окресленні персонажів, і в зіткненні інтересів окремих груп, і в позитивних і негативних оцінках. З'являються в ній і нові акценти, хоч вони й не одержують повнокровного художнього життя — передусім це стосується досить схематичного образу Смика, партійного сільського керівника. Жодна подальша доробка не змогла реанімувати цього персонажа, дарма що в третій, останній редакції його смислова роль зростала. Так само "програмними" виявилися представники ворожого табору — заможний селянин Гиря, Годований, дочка Гирі Лизька, їхній прихвостень Панько. Вони розроблені в дусі Карпенка-Карого, нагадують відомі образи "чумазих", які діють в нових історичних обставинах. Найбільшим успіхом драматурга був "вихоплений із життя" образ Мусія Копистки. П'єса населена й іншими вдалими персонажами, відтвореними колоритно, виразно, з живими індивідуальними рисами.

Одразу за трагедією "97" та її "переспівом" "Комуною в степах" (яка не мала сценічного успіху і не подобалася самому письменникові, хоч і залишається твором дуже цікавим і драматургічно досконалим) М. Куліш створює колоритні комедії "Отак загинув Гуска", "Хулій Хурина" — усі з сільського життя, утверджуючись у цьому як письменник питомо національний. Саме в сільській дійсності драматург шукав центральні конфлікти й постаті, здатні втілити найголовніші риси епохи.

П'єса "Комуна в степах", як і попередня, присвячена боротьбі селян на Херсонщині з куркулями й голодом. Письменника не вдовольняла певна статичність персонажів, він навіть називав себе прозаїком, а не драматургом, переймаючись, на його думку, творчою невдачею. Тим часом ні його власне ставлення до п'єси, ні певне розчарування глядачів не применшують ролі цього твору. П'єса, незважаючи на деякі перегуки з попередньою, була точнішою в деталях, майстернішою. Голова маленької сільської комуни одноногий Лавро належить до тих персонажів, які здатні повести за собою і справді зробити багато корисного. Він надзвичайно цілеспрямований, вольовий, проте його "ідеологічно правильні" риси не заступають виразної індивідуальності. Так само колоритно зображені інші позитивні персонажі — мрійник Яша, самоук-механік, самовіддана комунарка Хима, яку вбиває куркуль Вишневий у день пуску млина, оригінальний образ Муни — цигана, якого приймають до комуни. У цій п'єсі автор знову дотримується традиційного принципу групування персонажів: негативний полюс, представлений куркулями Вишневим і Ахтительним, виведеними цілком у дусі театру корифеїв. Хоча є й тут ознака нового, суто кулішівського: Вишневий, за всієї своєї ворожості, зображений з підкресленою ліричністю, за що свого часу письменника критикували: мовляв, це заважає "класовому засудженню" ворога.

1925 року, попри значні творчі успіхи, поглиблюється духовна криза, що розпочалася в письменника ще в Одесі. Причини кризи були й особисті, і загальні — тогочасне засилля непу, занепад революційного пафосу й виродження визвольних ідеалів викликали масове розчарування в завоюваннях революції. Завершився час беззастережної віри Куліша в революцію, все настійніше долали сумніви, що позначилися й на нових творах, які він створює в цей час. Відбуваються значні зміни в тематиці, у

жанрових преференціях драматурга, він дедалі більше відходить від принципів мімезису, реалізму, шукає нових стильових рішень.

Після веселої комедії "Отак загинув Гуска", присвяченої сатиричному викриттю міщанства в образах Саватія Савловича Гуски, його дружини й сімох дочок, колишнього есера П'єра Кирпатенка, Куліш пише ще один комедійний твір, але вже іншого, саркастичного звучання — "Хулій Хурина" (1926). І якщо перша комедія практично не побачила сцени, то друга мала помітний успіх, викликавши неоднозначну реакцію критики. Причиною цього був екстраординарний сюжет — власне, "радянський анекдот" на класичний мотив гоголівського "Ревізора". Двоє пройдисвітів приїздять до окружного міста, думають, ким представитися для того, щоб облаштувати чергове шахрайство, коли місцевий функціонер приймає одного з них за відомого кореспондента "Правди" Сосновського. Анекдот починається навіть не тоді, коли заступник голови окрвиконкому Хома Божий, заслужений партійний працівник, носиться з ними, як із важливими персонами, а тоді, як Сосновський загадує шукати могилу персонажа повісті І. Еренбурга "Хуліо Хуреніто" — і її знаходять! І колгосп, і ДПУ, і наросвіта беруть участь в урочистому відкритті пам'ятника цій химері, у перейменуванні вулиць, віддають гроші на літак "Правда", поки нарешті довідуються про шахрайство...

Гумористика, зокрема комедіографія, стала індикатором значних змін у тогочасному суспільстві. Біль, про який писав М. Куліш, не полишав письменника й далі, і від драматичних анекдотів, які ставали щоразу злішими, він переходить до переоцінки цінностей у комедії "Зона" (1926), згодом переробленої у зовсім нову сатиричну п'єсу "Закут". Саме в цій комедії в образі колишнього самовідданого більшовика Овдія, який перетворюється на пияка й накладає на себе руки, вперше з'являється надзвичайно важливий і грізний мотив у творчості М. Куліша, що згодом розвинеться в кілька його шедеврів: більшовицька ідея — це утопія. "Соціалізм — хвора мрія потомленого людства", — звертається Овдій до дерев і ліхтарів.

1927 року драматург пише трагікомедію "Народний Малахій", яка знаменувала остаточну зміну стильових орієнтирів: це була могутня модерністська антиутопія. Письменник відмовляється від класового мотивування конфлікту, зосереджуючи увагу на особистій драмі персонажа, на трагічному розриві особистості з суспільством. Знаковим є ім'я героя Малахія Стаканчика — він тезко малого біблійного пророка Малахії, що проповідував істину спасіння у вірі. Стаканчик — теж "пророк" і теж "малий": начитавшись революційної літератури, цей непримітний листоноша навернувся в нову "віру" і став проповідником новітньої утопії — соціалізму. Він вигадав власний проект "негайної реформи людини" і з нестримним фанатизмом заходився його втілювати. Зрозуміло, що поведінку новоявленого "месії" приймають за божевілля, ставляться до нього, як до хворого. Це веде до послідовного розриву героя спершу зі своїми близькими, тоді із суспільством у цілому, і нарешті — із самим собою. Переконання Малахія Стаканчика — надзвичайно глибока пародія не лише на соціалістичну доктрину, утопічність якої для Миколи Куліша в цей час уже не викликає сумніву, а взагалі на Утопію, на утопічність людського мислення, на всі утопії — від народної казки, платонівської легенди про "золотий вік", "Міста Сонця" Кампанелли до но-

вітніх модерністських проектів "переробки" людини, суспільства, культури.

Новітній "месія" Малахій Стаканчик — цілком нормальна людина. Якщо проаналізувати його переконання, то він — навіть "більш нормальний", ніж ті, хто його оточує, коли за норму взяти соціалізм. Він єдиний справді послідовно втілює в життя всі постулати нового вчення, приносить і себе, і своїх близьких на вівтар нової віри. Мабуть, тут не так важливо, що Малахієві уявлення про соціалізм не зовсім адекватні. "Реформатор"-самоук і справді сплутав Біблію з Марксом, акафіст із анти-Дюрінгом, а комунізм із новим Єрусалимом. Проте вони далеко не наївні, а часом і вражають похмурою глибиною осягнення справжньої суті соціалістичної (та й не тільки соціалістичної) ідеології. Письменник дає навіть прозорі натяки на універсальність "малахіанства" (після появи п'єси з'явився і такий специфічний термін): стара побожна Агапія однаково ставиться і до більшовиків, і до петлюрівців, і до Малахія.

Фанатичний герой п'єси закономірно залишається сам, приносячи нещастя своїм рідним і собі. Розрив із суспільством неминучий. Він замкнувся у штучному світі утопії, що звучить для нього "всесвітньою голубою симфонією", хоч насправді "гугнявить і лунає диким дисонансом" символічної дудки наприкінці п'єси. Крах героя очевидний, проте чи означає це крах утопії? Що чекає суспільство, в якому "реформатором людини" є не смішний самотній фанатик, а централізована влада?

Зрозуміло, уже від прем'єри п'єса викликала непорозуміння. Критика була ошелешена й не відала, як реагувати на такий неординарний твір. У пресі почалася дискусія, що змусила автора кілька разів переробляти "Народного Малахія", в останній редакції 1929 р. навіть увести зіткнення героя з робітниками. "Голуба мрія" Стаканчика не витримує, звісно, конкуренції з "червоною мрією" пролетарів, однак і ці пом'якшення п'єси не врятували її від заборони. Причиною стала не сама лише п'єса. Саме в цей час починаються гоніння і саморозпуск ВАПЛІТЕ, ідеологічні напади на М. Хвильового, голобельна критика Курбаса й "Березоля", на сцені якого тріумфально йшов "Народний Малахій" і творча співпраця з яким справила значний вплив на зрілого М. Куліша.

Викриття утопізму стає своєрідним лейтмотивом драматургії письменника. 1928 р. з'являється нова п'єса М. Куліша — "філологічна комедія" "Мина Мазайло", написана за мотивами "Мартина Борулі" Карпенка-Карого та "Міщанина-шляхтича" Мольєра. В основу її покладено українізацію — характерний епізод більшовицького заграваня з українством у 1920-х рр. У цьому творі драматург продовжив тривалу традицію використання українсько-російського суржику, яка з часів І. Котляревського, "Салдацького патрета" Г. Квітки-Основ'яненка, "За двома зайцями" М. Старицького стала могутнім художнім прийомом захисту українського світу від тиску метрополії. Комедію Куліша навряд чи можна перекласти якоюсь іншою мовою — це справді віртуозне обігрування мішанини української та російської мов. Та суть її не в цьому. Вона — в гострому окресленні того самого утопізму, цього разу в проекті зросійщення як засобу долучення до культури метрополії. Якщо в "Народному Малахії" в основу колізії покладено соціальну утопію, то "Мина Мазайло" виводить на сцену утопію етнічну. В цей час уже стає очевидним, що "гегемоном" новітніх соціальних "реформ" стає не будь-який пролетаріат, а лише ро-

сійський, відроджуючи весь арсенал імперських засобів русифікації під новим утопічним гаслом "інтернаціоналізму".

П'єса мала шалений успіх, вкотре засвідчивши, що в українську драматургію прийшов видатний майстер. Від твору до твору зростав професіоналізм письменника, він вільно освоював мистецький досвід класики, сплавляючи його з новітніми художніми прийомами. Якщо перша п'єса орієнтована на жанр класичної трагедії, то згодом драматург звертається до комедіографії, використовуючи старовинні вітчизняні й зарубіжні традиції, надаючи їм цілковито нового звучання. «При незаперечній самобутності, — зазначає Л. Танюк, — у Куліша можна знайти... запозичення з арсеналу мольєрівської комедіографічної техніки. Скажімо, введення невластивої для української драми пластичної мови — німий Ларивон у "97", Христонька в комедії "Отак загинув Гуска", що промовляє виключно жестами, бо зареклася мовчати, "аж поки не скінчиться революція і ввесь переворот"» [60]. Мабуть, образи "німих" персонажів походять не тільки і не стільки з класичної скарбниці, а мають у Куліша й дуже сучасні джерела. Одне з них — застосування пластики тогочасними режисерами-модерністами, зокрема Лесем Курбасом, як специфічного виражального прийому. Це втілилося не лише у використанні засобів пластики, а й у широкому синтезі мистецтв у наступному шедеврі М. Куліша — "Патетичній сонаті" (1929).

П'єса витримана в музичній формі сонати, окрему й дуже виразну "партію" в ній виконує "Патетична соната" Бетховена; несподівано до драматичного дійства залучається лірика, розповідь від першої особи. "Попри те, — зазначає Ю. Ковалів, — що в п'єсі репрезентована класова основа конфліктів, вона втілювала загальнолюдські та глибоко національні цінності, мала синестезійний характер, синтезуючи чуттєві компоненти звуку, кольору, лінії, пластики, поєднаних із семантичними глибинами слова" [61]. Справді, від музичного супроводу і до витончених поетичних ремарок (від яких М. Куліш у деяких своїх попередніх творах навіть зовсім був відмовився) — увесь лад трагедії мав універсальний вплив на глядача, організуючи не лише сценічне дійство, а й сам його простір.

Побудова сцени та особливості драматургічного експерименту в "Патетичній сонаті" змушують згадати театральне мистецтво епохи бароко. Відома російська дослідниця театру бароко Л. Софронова вказує на прикметну його особливість: "Досліджуючи театральні твори епохи бароко, ми постійно зіштовхуємося з проблемою меж художнього тексту. Для будь-якого твору цієї епохи властива спроба зруйнувати самого себе, вийти за свої межі, він порушує кордони, призначені йому жанром. <...> Художній твір прагне й далі: за рамками жанру він перетинає межі інших видів мистецтв, ніби переходить на сусідні території. Виникає синтез мистецтв" [62]. Можливо, художній експеримент М. Куліша привів у цьому творі до необарокового наслідку. Не підлягає сумніву давня схильність українського мистецтва до використання елементів стилістики бароко, проте в цьому разі справа серйозніша.

На користь бароковості "Патетичної сонати" й інших пізніших творів письменника свідчить і побудова сценічно-

---

[60] *Танюк Л.* Зазн. праця. — С. 16.

[61] *Ковалів Ю.* Микола Куліш // Бібліотечка "Дивослова". — 2007. — № 3. — С. 59.

[62] *Софронова Л.* Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. — Москва, 1981. — С. 26.

го простору. Дослідники не без підстав відзначають подібність її до вертепу, проте це лише частковий вияв значно масштабнішого явища — барокової *симультанної сцени*. «Уявлення про ієрархічну структуру світу, — пише далі Л. Софронова, — театр відбивав за допомогою організації сценічного простору. Мається на увазі... симультанна сцена. Вона була відома ще з середніх віків і використовувалася при постановці п'єс "зі вселенським смислом"» [63]. Важлива її особливість — вертикальний поділ: "Вона займала серединне становище між Раєм і пеклом, які відходили від землі по вертикалі. Пекло розташовувалося відповідно внизу, займаючи нижній ярус, Рай — нагорі, на верхньому ярусі. Він міг з'єднуватися з землею драбиною" [64]. Причому дія відбувається відразу на всіх рівнях сцени, звідки і її назва — "симультанна", тобто "одночасна". Подібну картину "світобудови" маємо і в "Патетичній сонаті", і в п'єсі "Маклена Граса".

У "Патетичній сонаті", п'єсі зі "вселенським смислом", бароковий сценічний простір заселений залежно від соціального статусу персонажів. Підвал відданий робітникові-котляреві Овраму з дружиною, перший поверх належить учителю Ступай-Ступаненку з дочкою Мариною, на другому мешкає родина російського генерала Пероцького, а горище належить студентові Ільку та модистці Зіньці.

Головний персонаж "Патетичної сонати" — Ілько Юга. "Його покликання — бути за зведеника між небом і землею!" — коментує автор "барокову" роль персонажа, але водночас поглиблює її: "Між натовпом і ідеалом, між нацією і її майбутнім". Події відбуваються справді "вселенські", вони тривають протягом року й починаються від символічної дати — Великодня 1917 р. Це — час національної революції, що завершується більшовицькою окупацією будинку-країни.

Персонажі репрезентують основні тогочасні суспільні сили — це і виразник пролетарської ідеології Ілько Юга, і керівник української підпільної організації "Золота булава" Марина, і її батько Ступай-Ступаненко, наївний патріотичний мрійник, для якого Україна — ікона, котрий навіть Бетховена приймав за українця і загинув невідомо від чиєї кулі. Це і відвертий російський шовініст Пероцький зі своїми синами-білогвардійцями Андре та Жоржем... Конфлікти між ними прочитуються одразу в кількох рамках узагальнення, сплітаються в один трагічний акорд, який водночас виявляється вертепом...

Шалена ідеологічна критика, що ринула невдовзі після того, як прем'єра "Патетичної сонати" пройшла в московському Камерному театрі О. Таїрова і її стали називати "найкращою п'єсою тих літ", змусила М. Куліша вдатися до інакомовлення: наступний твір драматурга "Маклена Граса" (1932) замаскований під епізоди визвольної боротьби польського народу проти режиму Пілсудського. Але і в ній на бароковій сцені відбувалися "вселенські" події, в яких легко відчитувалися українські реалії. Так само розгорталося похмуре вертепне дійство утопії, яка перемелювала людські долі, залишаючи по собі випалений слід. Філософ і музика Ігнатій Падур, що мешкає в собачій будці, бо не має житла, гостро коментує події епохи "новітнього Хама", зловісні експерименти над людиною, називаючи соціалістичну утопію "другою після християнства світовою ілюзією".

---

[63] Там само. — С. 89.
[64] Там само. — С. 90.

Зрозуміло, незважаючи на езопівське маскування основного спрямування п'єси і глядацький успіх перших вистав, твір зазнав нищівної критики. Це вже була не художня критика, а політичне цькування автора, який занадто близько підійшов до розуміння суті подій і насмілився висловити це.

Творчість Миколи Куліша має низку питомо авторських стильових ознак, які завдяки великому обдаруванню письменника ставали ознаками української драматургії. Чи не найважливіша серед них — "народність". Беремо це визначення в лапки, оскільки зміст його потребує пояснень. Передусім тому, що в художній практиці радянського періоду, починаючи з 30-х рр., він набуває значення досить далекого від попередніх десятиліть, стає поняттям не стільки художнім, як ідеологічним і політичним, здобуваючи цілком однозначне "партійне" дешифрування. Для української "народницької школи" XIX ст. це поняття — питомо художнє, гуманістичне, прямо пов'язане з найвищою естетичною метою мистецтва. Мабуть, заперечення "народництва" в модерністській літературі початку XX ст. було найменшою мірою спрямоване проти цієї концептуальної засади, стосуючись насамперед художньої вичерпаності "побутописання", "простонародності", "доступності" й інших, в основному другорядних, мистецьких атрибутів школи. Творчість М. Куліша стала мостом між "народницькою" традицією корифеїв українського театру і модернізмом не в останню чергу саме завдяки акцентованій "народності".

Однак це поняття в літературі XIX ст. мало й інший зміст, проти котрого справді виступав модернізм. Ідеться про основний концепт класичного реалізму — уявлення про народ як основну рушійну силу, творця історії, який в основних рисах властивий усім представникам української "народницької школи" — від Квітки-Основ'яненка до Панаса Мирного й Нечуя-Левицького. Цей постулат програми "народницької школи" був використаний у новій культурній ситуації і став гарантом тривкості новітньої утопії. "Народність", запозичена з попередньої мистецької традиції й пристосована до нової ситуації, повернулась у літературу в жорсткому ідеологічному опрацюванні.

Українська література протягом 1920-х рр. розвивається в напрямку до формування модерного національного стилю (а точніше, ***національних стилів***, бо лише за умови вільної конкуренції між декількома стилями можливе існування повноцінного явища, яке в літературознавстві одержало назву "національний стиль"). Цей процес означений дією двох панівних тенденцій: з одного боку, до формування "елітарного", "олімпійського" літературного напряму, освоєння актуальних явищ європейського модернізму, а з другого — до створення "масової" літератури, розвитку певних компонентів "народницької", "просвітянської" традиції, зорієнтованих на масового читача. Перша з них представлена діяльністю письменників-неокласиків, "ланківців", членів ВАПЛІТЕ, друга найяскравіше виявилася в художній практиці "Плугу".

Літературний процес 20-х рр. пройшов лише дві природні фази структурування: підготовку й первинну організацію стихійних письменницьких пошуків, яка призвела до виникнення низки різноспрямованих літературних угруповань, здатних охопити більшість художньо-стильових тенденцій і надати їм структурного оформлення, позбавити стихійності, організувати. Третя фаза розбудови літературного процесу, що повинна була централізувати його

довкола ідейно-стильових домінант, народжених у вільній творчій конкуренції, відбулася всупереч внутрішній логіці розвитку: через насильне насадження штучної імперської концепції ієрархічної єдності літератури. Природні гуманістичні орієнтири розвитку національної культури було підмінено соціально-класовою утопією, а повнокровне розмаїття літературних організацій — єдиною Спілкою письменників СРСР, у якій українській літературі відводилася роль провінційної філії.

У драматургії творчість М. Куліша є явищем унікальним і синтетичним, вона окреслює становлення українського модерного стилю. Історичні умови фатально перешкодили визнанню й утвердженню письменника у ролі "законодавця" в цій галузі, через те й дальший розвиток української драми пішов іншим шляхом: до класових псевдоцінностей і нівелювання національних пріоритетів. Гуманістичні вартості були підмінені в ній класовим Абсолютом, а ідеали — соціальним стандартом.

1.3. Панування соціалістичного реалізму: 1930—1950-ті роки

1.3.1. Літературний процес

Після блискучого піднесення 1900—1920-х рр. наступне тридцятиліття в розвитку української культури було безумовним спадом. Упродовж цього нелегкого періоду визначні культурні діячі намагалися зберегти набутки попередників, популяризувати їх, за першої ж можливості видрукувати те, що було вилучено й заборонено. Поодинокі успіхи, мистецькі досягнення прорізували навколишню темряву, але не могли її розвіяти.

Перші арешти серед харківських і київських письменників почалися вже на рубежі 30-х рр. За сфабрикованою НКВС справою "СВУ" були засуджені і представники старої інтелігенції (С. Єфремов, Л. Старицька-Черняхівська, А. Ніковський), і дехто з молодшого покоління, скажімо, М. Івченко. З 1933 р. хвиля арештів загрозливо наростає. Самогубство Хвильового і Скрипника нікого не змусило ані прозріти, ані одуматися. Навпаки, навіть у надгробних промовах їх звинувачували й ганили. "Коли вони сердяться й лаються, — записував у ті дні В. Винниченко, — то значить, вина в них самих за ці смерті, вина в тих умовах та обстановці життя, в яких довелося бути померлим. Річ, очевидно, не в малодушності, а в неможливості повестися інакше в тих умовах" [1].

У тоталітарному суспільстві митець міг досягнути певних успіхів лише за умови постійного протистояння системі, сповідування власних художніх принципів. Нівеляція творчих особистостей в лещатах соціалістичної естетики особливо посилилися з ліквідацією літературних угруповань після виходу в квітні 1932 р. відповідної постанови ЦК ВКП(б) і створення єдиної спілки радянських письменників. Митці різних світоглядних і естетичних орієнтацій були позбавлені групових видань, а отже, і можливостей відстоювати свої творчі принципи. Стильове розмаїття, властиве українській літературі впродовж першої третини XX ст., досить швидко змінилося одноманітною "життєподібністю". Ситуація ускладнювалася ще й тим, що українське мистецтво розвивалося в ненормальних умовах

[1] *Винниченко В.* Щоденниковий запис від 12 липня 1933 р. // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 219.

майже цілковитої ізоляції від світових художніх (зокрема й стильових) тенденцій. Упродовж 30—50-х рр. європейські інтелектуали пережили захоплення фрейдівським психоаналізом, феноменологією Гуссерля, екзистенціалізмом Ж.-П. Сартра, багатьма іншими філософськими, естетичними теоріями й концепціями. Українська культура мала орієнтуватися на "єдино правильне" вчення, що може дати відповідь на всі, мовляв, сумніви і проблеми. Водночас із такою культурною ізоляцією було зроблено все, щоб розірвати зв'язки з українською літературною, культурною традицією. Під забороною опинилися найвизначніші праці українських істориків, літературознавців, філософів. З підручників літератури зникли імена багатьох класиків, а тих, кого канонізували, навіть Шевченка, Франка, Лесю Українку, дбайливо просіювали крізь ідеологічне сито.

Постанова ЦК ВКП(б) "Про перебудову літературно-художніх організацій" (1932) означала остаточну "колективізацію" мистецтва. Тепер уже художник справді ніяк не міг відмовитися від ролі "коліщатка і гвинтика" державного механізму. Хоча змусити прийняти цю роль було непросто. За деякими підрахунками, в роки терору репресовано майже три чверті українських письменників. Ті ж, хто уникнув найстрашнішого, жили "посмертним" існуванням. Прикладом такого існування може стати разюче падіння художнього рівня творчості найбільших українських поетів — П. Тичини і М. Рильського. На зміну недавньому розмаїттю стильових течій приходить "єдиний метод" — соціалістичний реалізм. Феномен соціалістичного реалізму заслуговує аналізу, можливо, не так з погляду естетичного (врешті, кожен талановитий твір виламувався з лещат панівного методу), як з точки зору літературного побуту, взаємин, з одного боку, письменника і читача, а з іншого — письменника і влади. Утвердження нового методу відбувається не безконфліктно. Заперечуючи поняття соцреалізму, відкидають здебільшого як насильно прищеплене лише означення "соціалістичний". Але коли говорити про рубіж 20—30-х рр., то щодо української літератури насильством було і проголошення саме реалізму єдиним стилем, "суголосним добі". Він аж ніяк не видавався найавторитетнішим, адже це якраз період розквіту суб'єктивних стилів, активного заперечення принципу зображальності, життєподібності (як і в більшості європейських літератур). Однак "вусппівці" оголосили непримиренну війну таким зловорожим ідеалістичним напрямам, як романтизм, імпресіонізм, символізм. Натомість безапеляційно насаджувався "монументальний реалізм", що його тодішні літературні дотепники охрестили "монументальним непорозумінням". Дбаючи про стерильність цього монументального витвору, його безоглядні ревнителі відкидали навіть традиційні жанрові канони, мистецькі засоби, прийоми. Скажімо, було безкомпромісно викрито й затавровано психологізм як наскрізь буржуазний пережиток минулого.

З утвердженням соціалістичного реалізму принципово змінювалася адресація художньої літератури. Для вдумливого, освіченого читача "Синьої далечіні" й "Тринадцятої весни" збірка М. Рильського "Знак терезів" (1932) була лише свідченням капітуляції поета перед режимом. П. Тичина, за образним висловленням Є. Маланюка, мусив змінити свій кларнет на бадьору дудку. (До речі, соцреалістичні вірші Тичини, як-от знамените "Партія веде", такі безпомічно-прямолінійні, що породжують навіть думки, чи це не пародії поета "з подвійним дном".) Барабанні декларації мали на увазі не процес читачевої співтвор-

часті, не проникнення в складність і драматизм авторських переживань, навіть не "виховання почуттів", а лише більш-менш старанне засвоєння обмеженого набору готових гасел. Коли мистецтво — тільки засіб агітації й пропаганди, то читач стає пасивним споживачем, а не учасником творчого акту.

Які душевні злами й трагедії переживали визначні таланти, пристосовуючись до ролі "коліщатка й гвинтика", можна лише здогадуватися, але читаючи Тичину й Рильського, Довженка й Бажана, Яновського й Сенченка, бачимо поступову руйнацію творчих особистостей. (З болем і соромом не раз нотував такі настрої у своєму щоденнику О. Довженко: «Мені важко од свідомості, що "Україна в огні" — це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо, видно, не потрібно, крім панегірика» [2]. Зламаний П. Тичина навіть для себе, "в шухляду" майже нічого не писав. І в ліберальні 60-ті рр. вже не зміг навіть наблизитися до своїх вершинних осягнень. М. Рильський, якому і в найпідліші часи служила опорою закоріненість у світ великої класичної культури, поряд із тріскучими деклараціями навіть у 30-ті — 40-ві рр. міг дати такі ліричні перлини, як "Шопен" (1934) чи "Остання весна" (1945). Поетове "третє цвітіння" 60-х змушувало його шанувальників згадати геніальні збірки досоцреалістичного періоду. А О. Довженко, пройшовши через роки принижень, заборон і знущань, якось записав у щоденнику: "Але все ж, щоб бути художником, треба мати залізну мужність" [3].

Схожі тенденції спостерігаємо не лише в літературі, а й в *образотворчому, музичному, театральному мистецтві*. У живописі після розквіту цього жанру в 20-ті рр., здобутків К. Малевича, М. Бойчука, А. Петрицького, О. Екстер, В. Меллера, С. Гординського насаджується народницький академічний стиль XIX ст., догматичне превалювання зображальності над виражальністю. До того ж все це мало бути зрозумілим "широким масам трудящих", і на творче експериментаторство, стильові пошуки накладалися заборони. Соцреалізмові художнє новаторство, що постійно декларувалося як його невід'ємна риса, насправді було чужим. Навіть музика підлягала "виробничому" спрямуванню.

Але і в цей час з'являлися цікаві твори: цикл ескізів А. Петрицького до мультфільму "Ніч перед Різдвом", полотна — "Повінь" О. Шовкуненка, "Золота осінь" М. Бурачека, графіка В. Касіяна, живопис Т. Яблонської, М. Глущенка, К. Трохименка, М. Дерегуса, А. Ерделі. На ці роки припадає пора творчого розквіту талановитої народної художниці Катерини Білокур. Серед музичних творів відзначимо Другу симфонію Б. Лятошинського, балет К. Данькевича "Лілея".

Після розгрому "Березоля" Леся Курбаса, усунення з театрального життя багатьох провідних драматургів, режисерів, акторів український театр упродовж 30—50-х рр. перебував на грані глибокої депресії. І хоча в цей час творили такі визначні митці, як М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Г. Юра, А. Бучма, Б. Романицький, проте примітивний репертуар, захланність театрального життя не дозволяли вповні розкритися їхнім талантам. Вульгарно потрактована система К. Станіславського знищила все розмаїття сценічних форм. Традиції виконавської школи продовжили З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Патор-

[2] *Довженко О.* Твори: В 5 т. — Київ, 1985. — Т. 5. — С. 177.

[3] Там само. — С. 187.

жинський, М. Донець, М. Донець-Тессейр та ін.

Соцреалізм не лише займає півстоліття в розвитку української літератури XX ст. Він особливим чином трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними естетичними напрямами і школами. Соцреалізм не є замкненою і стабільною системою. Література соцреалізму — досить динамічна, ієрархічна та історична система, у котрій по-своєму повторюються опозиції "високої" і "масової" культур, які використовував модернізм (всупереч загальноприйнятній думці, що модернізм протилежний популярній культурі, він її активно застосовував). "Високими", або класичними, в соцреалізмі визнаються ті твори, які найчистіше виражають соцреалістичний стиль як певний гомогенний варіант тотально зімітованої згідно з соціалістичним ідеалом дійсності. Однак поруч існують явища масової соцреалістичної літератури — численні варіанти спопуляризованих образів-кліше, примітивних пісеньок, нарисів, анекдотів, оповідань про героїв-богатирів тощо.

Соцреалізм також має власні історичні варіанти: у 30-ті, 40-ві, 50-ті і 60-ті рр. ми маємо справу з різними соцреалізмами. Виміри їхні простягаються від формульних жанрів виробничого роману та роману про колективізацію до жанрів, свідомо спрямованих на ототожнення з традиційними формами популярної культури, зокрема фольклорними, як, наприклад, у псевдонародних піснях і думах про Сталіна, і до гібридних жанрів масової культури, яка повинна не лише навчати, а й розважати читача, — детективів, любовних романів, пригодницької літератури. У певному сенсі можна говорити, що соцреалізм по-своєму вичерпує естетичні тенденції, властиві новітнім формалістичним напрямам, доводить їх до крайнощів і, що особливо, імітує їх, оскільки переводить в інший, неприйнятний для них регістр — реалізмоподібність. Реалізм — ця основна категорія соцреалізму — стає полем кітчу, котрий виконує роль ікони для освячуваних соціалістичних ідеалів і водночас закріплює принципову *неіронічність*, яка є однією з основних прикмет тоталітарної свідомості.

Соцреалізм запозичає в революційного авангарду 20-х рр. принципи художнього конструювання нової реальності. З часом авангард, зокрема у 30-ті рр., все більше підпорядковується новій офіційній культурі, яка використовує розроблені в межах лівого авангардного мистецтва принципи "соціальної інженерії" і театралізованого ритуалу — масового дійства — для пропагандистських цілей та розвивається в бік зростаючого монументалізму.

Одностайність сприйняття закладається в підвалини тоталітарної радянської культури. Однак і сама література соцреалізму орієнтувалася на тотальність і типовість. Соцреалізм вимагає розуміння цілого, а не фрагментів реальності, мусить бути ієрархією верховних цінностей над частковим і буденним. При цьому наголошувалося, що вкрай неприйнятною є, наприклад, практика письменників-модерністів на зразок М. Пруста і Дж. Джойса з їхньою увагою до дрібних деталей, до щоденності й потоку свідомості. Ані великих подій, ні великих людей, ні великих ідей, лише життя одного героя в один день — така джойсівська реальність неспроможна, говорилося на Першому з'їзді письменників, відтворити соціалістичне будівництво й епічну велич Магнітки або Кузнецька [4].

[4] Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — Москва, 1934. — С. 316.

При цьому весь семіотичний процес означування та дешифрування знаків і кодів того культурного послання, яке транслював радянський автор, набував ритуального характеру. Соцреалізм перетворювався на канонічну доктрину, втілену певним рядом художніх текстів, серед яких фігурували передусім такі речі, як "Чапаєв" Д. Фурманова, "Мати" М. Горького, "Молода гвардія" О. Фадєєва, "Тихий Дон" М. Шолохова, "Цемент" Ф. Гладкова. "Історія ще не знала такої впливової сили художніх образів, які явила світові радянська література, — узагальнювалося і в "Історії української літератури" 1959 р. При цьому список канонічних радянських текстів був сталим і не змінювався, до нього лише додавалися нові імена. «Герої таких творів, як "Молода гвардія" О. Фадєєва, "Піднята цілина" М. Шолохова, "Чапаєв" Д. Фурманова, "Як гартувалась сталь" М. Островського, "Залізний потік" О. Серафимовича, "Повість про справжню людину" Б. Полевого, "Прапороносці" О. Гончара, "Платон Кречет" О. Корнійчука, герої поем і віршів В. Маяковського, Дем'яна Бєдного, О. Твардовського, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана та багатьох інших, — відзначали автори "Історії літератури", — стали для мільйонів читачів зразком поведінки, самовідданості, бойового і трудового героїзму. Такого великого впливу на життя, на читачів радянська література досягла завдяки методові соціалістичного реалізму» [5].

Окрім усталеного канону, механізм дії соцреалізму залежав також від певного набору кодів — жестів, виразів, вчинків, колізій, характерів; ці коди мали ідеологічне навантаження і репродукувалися в цілому ряді творів меншого калібру, тих, що взорувалися на основних, канонічних для соцреалізму творах. Особливу роль виконував код "позитивного героя".

Соцреалізм обслуговував смаки широкої публіки і служив формою соціалізації не для одного покоління радянських людей. Уже починаючи з 30-х рр. література соціалістичного реалізму заповнює нішу між традиційною культурою, фольклором та новими умовами життя, передусім міського населення, зростання якого пов'язане з процесами модернізації суспільства. Таким чином, окрім суто пропагандистських та ідеологічних моментів, література соцреалізму складалася як література масова. В цьому сенсі "радянські романи-житія нових святих, казкові наративи радянського кіно — функціональний аналог міської масової культури з її поліцейським романом і романом-фейлетоном, як підручниками міського життя" [6].

Соцреалізм використовує метонімічну схожість між реальними об'єктами та їхнім художнім відображенням. При цьому обставини і характери служать типовими, ідеологічно забарвленими схемами, формули яких повторюються з тексту в текст. Абстрактні ідеологічні поняття, такі як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо, персоніфікуються і перетворюються у певного роду оповіді (наративи), що так само можуть тиражуватися, переходити з тексту в текст. У передчутті літератури соцреалістичних замовлень М. Хвильовий не переставав боронитися від таких ідеологічних кліше. "Про що я буду писати? Про те, як пролетаріат Радянського Союзу, згинаючись під вагою величезних труднощів, відважно викинув гасло реконструкції всього свого на-

[5] Історія української літератури: У 2 т. — Київ, 1959. — Т. 2. Радянська література. — С. 28.

[6] *Козлова Н.Н.* Соцреализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: Социалистический реализм / Отв. ред. Н.М. Куренная. — Москва, 1995. — С. 209.

родного господарства, йде як самовідданий провідник і саме по тому важкому шляху, що виводить людськість із темряви капіталістичного тупика і проводить її до сонячних просторів соціалізму? Чи, може, про те, як розривалась завіса темряви над новими, колективізованими хуторами й селами? Чи, може, про те, як світовий пролетаріат вітав в день 50-річчя свого ватажка, залізного солдата революції — Сталіна? Про це багато краще й соковитіш вже розповіли вам наші пролетарські газети" [7].

Література соцреалізму забезпечує передусім ідеологічну впізнаваність образів і сюжетів. До цього додається оволодіння новою офіційною мовою, що виступає засобом інтеграції в процесі складання соціалістичної ієрархії. Нова радянська номенклатура вирізняється наперше тим, що володіє такою офіційною мовою. Між тим у 20—30-ті pp. бачимо ще своєрідний мовний бриколаж, де нова мова ще не усталилася, й освоєння революційного мовлення та ідеологізація мови, так би мовити, були ще болісною, навіть фізіологічною ("нутряною") справою, що, наприклад, засвідчує проза М. Хвильового.

Майже сакральний зміст, який втілюють соцреалістичні коди, спрямований на підтримку ідеологічних установ — ідеї соціалізму як константи, котра видозмінює всі процеси розвитку, всю еволюцію форм, весь розвиток людської природи, зрештою, яка визначає сенс усього буття. Така телеологія, передбачена зображенням реальності в її революційному розвитку, стає основним змістом соцреалізму.

У 30-ті pp., коли поняття соцреалізм виникало, ця телеологія несла в собі елемент романтичного творення ідеального майбутнього — комунізму. У виданій 1959 р. "Історії української літератури" у другому томі, присвяченому радянській літературі, соцреалізму відводиться цілий підрозділ. У ньому бачимо опосередкований відгомін нещодавньої дискусії про соцреалізм, який визнається єдиним методом реалістичної літератури. "В основі соціалістичного реалізму лежить єдність ідеалу і дійсності, яка властива соціалістичному суспільству; відпадають умови для відособлення романтизму як самостійного художнього методу" [8], — стверджують автори "Історії". Щоправда, вже визначається і сфера функціонування романтизму: "Революційна романтика виявляється в уславленні героїки комуністичного будівництва та захисту Вітчизни, у ствердженні нового, якому належить майбутнє. В самій дійсності закладені умови, за яких революційна романтика органічно поєднується з реалістичним поглядом на світ, найтверезіша практична робота з найвеличнішою героїкою і грандіозними перспективами, сугуба діловитість і практичність з постійним прямуванням вперед" [9].

З погляду загальнокультурного дискусія 1957 р. легалізувала наявність романтизму в межах соцреалістичної літератури. Звичайно, не було й мови про те, що під лозунгами романтичності могло відбутися повернення авангарду в радянську літературу. І все ж узаконення романтизму по-своєму позитивно відбилося на літературі — урізноманітнення радянської літератури у 60-ті pp. відбувалося не без впливу романтичної парадигми. У будь-якому разі романтизм допускав елементи гротесковості, "химерного" і "магічного" реалізму, поетичного універсалізму тощо.

[7] *Хвильовий М.* Пролог до книги сто сорок другої // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. — Київ, 1991. — Т. 2. — С. 710.

[8] Історія української літератури. — С. 29.

[9] Там само.

Попри урізноманітнення стилю та нові конфлікти, література хрущовських часів, дисидентська література, навіть твори 80-х рр. засвідчують живучість принципів соцреалізму та його основних моделей. У радянській літературі все ще лишається базовим "основний" сталінський сюжет, із незначними функціональними модифікаціями останнього. Звідси — використання старих кліше (машина, сад, батько і син, керівник-учитель і простий робітник) та традиційних опозицій типу звичайного—незвичного, буденного—легендарного, місцевого—універсального.

У ранню післясталінську добу натрапляємо на трактування соцреалізму як високого класицизму, що, по суті, є обґрунтуванням соцреалізму як тоталітарної культури, у якій зникає різниця між високою офіційною та популярною культурами. Можна вважати сталінську тоталітарну культуру виразом популярної (масової) літератури, ознаками якої стають фрагментарність, відкритість кінця і тяга до повторення та продовження історії, а також перетворення текстів на своєрідні палімпсести, які переписуються і корегуються залежно від партійної лінії. Елементом формування масової культури стають також штучність багатьох колізій та конфліктів (або, як говорилося офіційно, зведення "всієї складності життя до боротьби між кращим і просто хорошим").

Попри цілком зрозумілі ідеологічні мотиви, кампанія боротьби проти "безконфліктності", яка розгорнулася в післявоєнні часи, мала на меті перепинити формування масової літератури і наголосити пропагандистські цілі та драматичний характер боротьби за комунізм як основну тему соцреалізму. "Була розгорнена боротьба з аполітичністю, з проявами формалізму, естетського смакування собою, пошлістю, викривленням дійсності, за бойове, глибоко ідейне, високохудожнє соціалістичне мистецтво"[10], — підсумовувалося у "Большой Советской Энциклопедии" за 1947 р. І все ж критика не могла не визнати того факту, що висока сталінська література достатньо видозмінилася порівняно з 30-ми рр. Легалізуються права романтизму на зображення певних аспектів життя (героїки подвигу, наприклад), відводиться певний тематично-жанровий діапазон і для творів з "антагоністичними конфліктами" (твори, присвячені минулій війні, "класовій боротьбі в країнах капіталу", твори на історичні теми, зрештою, пригодницькі жанри на основі недалекої історії, наприклад, "І один у полі воїн" Ю. Дольд-Михайлика).

І все ж логіка розвитку комунізму закономірно веде до зникнення конфліктів. Так, соцреалізм у результаті переходить у свою вищу фазу — реалізм комуністичний. Саме так А. Терц називає той тип соцреалізму, який виникає в пізньосталінську добу. Від класицизму соцреалізм запозичує пафосність, неіронічність, ієрархію характерів, характер позитивного героя, високу лексику, причому герої нових книг, порівняно з 30-ми рр., мають "добре виховання", набули манер і елеганції у вбранні. У високій сталінській літературі зростає роль кліше, штампів, основним настроєм стає непереборний оптимізм, а ритуальна функція "позитивного героя" полягає в тому, щоб продемонструвати ідеальну гармонію соціалістичного світу. Не без іронії О. Корнійчук дав дотепну схему "основного сюжету" післявоєнних творів на селянську тематику: "Схема ця приблизно така: приїздить на село демобілізований воїн,

[10] Большая Советская Энциклопедия. — Москва, 1947. — Т. 52. — С. 246.

як правило, інвалід. Потрапляє у відсталий колгосп. Виступає на боротьбу проти людей, що заважають розвиткові колгоспу. Піднімає на цю боротьбу односельців, добивається перемоги, в кінці твору стає або головою, або парторгом колгоспу" [11].

"Візуальний кітч" — плакатність зорових образів-картин — виконує роль ідеологічних кодів і стає чи не основним образотворчим принципом не лише в малярстві, а й у літературі періоду сталінізму. Можна навіть говорити, що роль кітчевих образів-символів настільки зростає, що підміняє роль "основного сюжету" [12]. Кітч монументалізує і прояснює основні цінності, ідеали та конфлікти, а також своєрідні псевдокатарсисні моменти, патетично підкреслювані у текстах. Загалом іконічні образи-коди, на яких засноване соцреалістичне мистецтво, від самого початку забезпечували впізнаваність і були провідниками ідеологічного змісту. Іконічні образи досить легко перетворюються на кітч, особливо тоді, коли гублять трансцендентальний смисл, який намагався передати авангард, і стають засобом пропаганди та втіленням соціалістичного пафосу.

У літературі пізнього сталінізму кітч — явище досить поширене. Про це свідчать, наприклад, тексти, присвячені Сталіну й зібрані в інкрустованому золотом виданні "Великому Сталіну" (Київ, 1949), що можна розглядати як канон сталінського кітчу. Авторські поетичні тексти і народні пісні у збірнику цілком безособові, їх об'єднує лише ідеологічна риторика, яка насправді нікого і ні в чому не переконує.

Попри всю різницю стилів довоєнна і післявоєнна література становлять одне ціле — літературу тоталітарного типу. Остання підкоряється принципам соцреалізму, утверджує ідеї марксизму-ленінізму і виховує нову радянську людину. Причому з часом механізми соціальної інженерії, розроблені авангардом, відходять на задній план, натомість посилюються форми раціонального впливу та переконання, і тут особлива роль належить пропагандистським кліше та кітчевим образам-символам. Простежується все сильніше одержавлення й усереднення літератури. Зникає прикметна для літератури 20—30-х рр. гетероглосія, натомість відбувається процес поступової гомогенізації мови — усі персонажі, незалежно від їхнього культурного рівня, фаху і навіть національності говорять однією офіційною мовою, одним ідіолектом радянського зразка. Під цим кутом зору прикметною стає поява своєрідної "читабельної" літератури для ширших кіл — до такої, в першу чергу, належать твори на історичну тематику, а також історико-біографічна та пригодницька література для дітей. Саме в післявоєнний час з'являються "Переяславська рада" (1949—1953) Н. Рибака, "Гомоніла Україна" (1954) П. Панча, "Данило Галицький" (1951) А. Хижняка, "Тарасові шляхи" (1953) О. Іваненко, "Світанок над морем" (1953) Ю. Смолича, "Золота медаль" (1953) О. Донченка, тобто твори, що надовго визначатимуть бібліотечний список масового радянського післявоєнного читача.

У цілому, порівняно з ригористичною літературою 30-х рр., у літературі післявоєнній помітне своєрідне усереднення і оміщанення смаків та наголос на "культурності". Позитивний герой уже зазвичай не такий анархічний і не

[11] *Корнійчук О.* Стан і чергові завдання української радянської літератури. — Київ, 1948. — С. 31.

[12] Див. докладніше про це: *Гундорова Т.* Соцреалізм як масова культура // Сучасність. — 2004. — Чис. 6. — С. 52—66.

такий молодий, як це було в бурхливі 30-ті рр. Він уже є частиною радянської соціальної ієрархії — як військовий, інженер або молодий партієць. Ситуація перевиховання, однак, зберігається, тільки тепер це вже хтось молодший, не такий свідомий, хто перебуває поруч із позитивним героєм — брат, товариш, дівчина або дружина. Актуальними загалом стають теми "великої рідні" (однойменний роман М. Стельмаха), творча праця, наприклад вирощування саду ("Микита Братусь" О. Гончара), новаторство на будівництві й колгоспні успіхи, а також тема виховання.

Образом-кодом нового часу стає образ "учителя", здебільшого парторга, який передає свій заповіт молодому другу, і ритуал "останнього заповіту" — передавання досвіду. В численних літературних творах цього часу бачимо такий батьківський образ політрука, парторга, старого більшовика ("Повість про справжню людину" (1946) Б. Полевого, "Далеко від Москви" (1948) В. Ажаєва, "Прапороносці" (1946—1948) О. Гончара).

Проте не все українське письменство 30—40-х рр. існувало в прокрустовому ложі соцреалізму. Умови літературного розвитку в Західній Україні, попри всі суперечності й утиски, були назагал кращі, ніж в УРСР. Важливими осередками української культури в різні роки ставали також Прага, Мюнхен, а згодом, уже по війні, українські вчені, митці розгортають роботу в Канаді та США, де існували міцні, згуртовані українські громади.

У Львові наступність, неперервність традиції відчувалася значно сильніше, ніж, скажімо, у новонареченій пролетарській столиці — Харкові. Тут іще продовжували працювати письменники старшого покоління — О. Кобилянська, В. Стефаник, Т. Бордуляк, О. Маковей. Їхня творчість була переважно пов'язана з різними течіями модернізму початку століття. Експресіоніст Стефаник, співробітник багатьох польських, німецьких періодичних видань, близький друг С. Пшибишевського та інших діячів "Молодої Польщі", чи модерна новелістка О. Кобилянська, нетрадиційність якої так дратувала свого часу "просвітян" і оборонців старосвітчини ("конищини", як висловлювалася Леся Українка) на зразок С. Єфремова, "молодомузівці" самою своєю присутністю в літературі убезпечували початківців від захоплення неонародництвом, якимись різновидами "плужанства" тощо. Поетика європейського модернізму приваблювала й представників нового літературного покоління — М. Ірчана, В. Бобинського, С. Тудора, Ю. Опільського. Водночас серед частини молоді зміцнювалися прорадянські орієнтації, захоплення романтикою соціальних перетворень, ілюзії щодо розквіту пролетарського мистецтва. Хоча державний кордон й утруднював контакти, усе ж можна говорити про спорідненість і близькість художніх процесів. "Ліві" видання, як "Світло", "Вікна", "Нова культура", більш чи менш виразно орієнтувалися на радянську Україну. Тут співробітничали В. Бобинський, С. Тудор, О. Гаврилюк, Я. Галан, П. Козланюк, друкувалися твори східноукраїнських і російських письменників. На протилежних позиціях стояв "Літературно-науковий вістник" (з 1933 р. — "Вісник"), редагований Д. Донцовим. Донцов незмінно виступав як пропагандист і апологет "інтегрального націоналізму" (О. Субтельний), і його політична непримиренність, тоталітарність мислення частково відбилися й на літературно-критичних публікаціях журналу. Деякі вістниківські статті Донцова мали незаперечний вплив на інтелігенцію радян-

ської України, зокрема й на памфлети М. Хвильового. Тим більш, що на сторінках свого журналу Д. Донцов оперативно реагував на перебіг літературної дискусії 1925—1928 рр. (Назвемо хоча б дві публікації 1926 р. — "До старого спору" та "Крок уперед".)

Письменники — вихідці із Західної України та політемігранти, що опинилися на східноукраїнських землях, об'єдналися в окрему секцію при харківському "Плузі", а в 1926 р. виокремилися в самостійну організацію "Західна Україна". Видавали однойменний журнал, де активно друкувалися Д. Загул, М. Ірчан, В. Бобинський, С. Тудор, В. Гжицький, В. Атаманюк та ін. У роки терору більшість членів "Західної України" була звинувачена у шпигунстві на користь буржуазних держав і репресована.

Після поразки української національної революції 1917—1921 рр. багато визначних українських письменників і вчених були змушені емігрувати. У першій половині 20-х рр. вони ще мали зв'язки з Україною, навіть могли так чи інакше впливати на літературний процес. У 1926—1930 рр. у Харкові вийшло 24-томне зібрання творів В. Винниченка. На сторінках періодики точилася жвава дискусія навколо роману "Сонячна машина" (1921—1924), у якій взяли участь найбільші критичні авторитети, як О. Білецький та М. Зеров, і до якої спробував долучитися сам автор. Пізніші Винниченкові романи ("Нова заповідь", 1931—1933; "Вічний імператив", 1936; "Лепрозорій", 1938; "Слово за тобою, Сталіне!", 1949—1950, написані в еміграції, вже стали недоступними читачеві у радянській Україні. Зазначене стосується всього материка еміграційної літератури. Контакти між українськими митцями по різні боки радянського кордону стали неможливими, і така ізоляція була згубною для розвитку літературного процесу.

Центром культурного життя української еміграції в 20—30-ті рр. стає Прага, де функціонувала низка освітніх, наукових, мистецьких інституцій і груп. Празька школа в українській поезії першої половини XX ст. була явищем дуже значним і самобутнім. Її репрезентують Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга, Ю. Дараган, Л. Мосендз та ін. Згодом частина "пражан" увійшла до еміграційного МУРу.

Після репресій 30-х рр. українське письменство зазнало трагічних втрат, тож початок Другої світової війни породжував різні настрої. Патріотичне піднесення, бажання відстояти рідну землю від окупантів, заклики до справедливої боротьби, священна ненависть до загарбників — ці мотиви були переважальними на сторінках української радянської преси, в ефірі, в усних виступах письменників з перших днів війни. Але далекогляднііші представники української інтелігенції, люди, які знали принаймні частину правди про масштаби терору, усвідомлювали, що як фашистський, так і сталінський режими не можуть сприяти розвиткові української культури, становленню української держави. Якщо в декого й були ілюзії щодо ставлення гітлерівців до України, то вони швидко розвіялися.

Офіційні органи, зокрема Спілка письменників України, деякі редакції перебували в Уфі. Тут із грудня 1941 р. за редакцією І. Кочерги виходить тижневик "Література і мистецтво". Більшість нових творів публікувалася на сторінках журналу "Українська література". Цензурні утиски, ідеологічний нагляд дещо ослабли, оскільки радянське керівництво розуміло, що національні почуття необхідно поставити на службу перемозі. Упродовж воєнного чотириліття з'явилися такі значні твори, як "Україна в огні" О. Довженка, "Похорон друга" П. Тичини, "Ярослав

Мудрий" І. Кочерги тощо. Ці здобутки видавалися тим вагомішими порівняно з риторично-офіціозним тоном більшості поетичних і прозових творів, що публікувалися в 30-ті рр. Воєнна література часом надуживала агітаційним пафосом, але в кращих своїх зразках була сповнена справжньої, непідробної трагедійної сили, коли відбувалася "найглибша інтимізація великого поняття Вітчизни", "жага батьківщини" поетично прирівнюється до "найперших потреб і основ людського існування — жаги, жадоби води, хліба, труда й любові" [13].

Ці твори були адресовані насамперед читачеві-сучаснику, тамували злободенні потреби.

Українські видання з'являлися і на окупованій території. Певний час деякі українські письменники ще намагалися співпрацювати з новою владою в надії на пом'якшення утисків щодо української культури. Але уже в перші місяці війни будь-які ілюзії були зруйновані. У Харкові виходила газета "Нова Україна", багато уваги приділяла літературним справам і редагована У. Самчуком газета "Волинь". Ю. Шевельов так характеризував настрої того часу: "У ті перші місяці окупації мало було відомо про природу німецького режиму. Совєтська пропаганда говорила про нього багато правди, але через те, що говорилося з цього джерела, віри не йнято. Здавалося невірогідним, що на Заході міг народитися близнюк совєтської системи" [14]. Терор проти українських діячів почав поступово наростати. Українські видання в Києві ("Українське слово", "Литаври") були закриті окупаційними властями, а їх організатори, зокрема О. Теліга, І. Ірлявський, знищені гестапо. У Харкові вийшло три номери журналу "Український засів" (останній, четвертий, у Єлисаветграді), редагованого В. Петровим.

Центром українського культурного життя і в роки війни зоставався Львів. Тут діяло "Українське видавництво", де виходили, зокрема, й твори репресованих та заборонених у радянській Україні письменників. У Львові публікувався місячник "Наші дні", у Празі — журнал "Пробоєм", у Берліні — "Український вісник". Важливе значення для активізації літературного процесу мала газета "Краківські вісті". 1943 р., коли у Львові опинилося багато митців зі всієї України, для яких тут починався шлях в еміграцію, "Українське видавництво" навіть змогло організувати літературний конкурс. Рівень премійованих творів ("Старший боярин" Т. Осьмачки, "Тигролови" І. Багряного, "Юність Василя Шеремети" У. Самчука) міг обнадіяти навіть за тих, трагічних для нашого письменства, обставин. Проте на початок 1944 р. згадані періодичні видання припинили існування. Чимало митців були змушені емігрувати.

Не надто сприятливими були умови для розвитку української культури й у радянській Україні. По війні боротьба проти "українського буржуазного націоналізму" знову стала актуальною для режиму. Зовнішні атрибути літературного життя могли б свідчити про його активізацію. Впевнено зазвучали голоси молодих письменників воєнного та післявоєнного поколінь. Збагачувалася стильова та жанрова палітра тогочасної поезії та прози. Знову почала регулярно виходити літературна періодика: з 1944 р. друкуються журнали "Дніпро", "Радянський Львів", з 1945 — "Літературна газета" та "Радянське мистецтво", з 1946 р. журнал Спілки письменників

[13] Бій ішов святий і правий: Зб. статей. — Київ, 1986. — С. 23.

[14] *Шерех Ю.* Не для дітей // Пролог. — 1964. — С. 10.

"Радянська література" (до 1944 — "Українська література") виходить під назвою "Вітчизна".

Але водночас усе жорстокішим ставав ідеологічний тиск, наростала хвиля цькування й знищення критикою мало не всіх талановитих українських митців. Услід за сумнозвісними постановами ЦК ВКП(б) «Про журнали "Звезда" і "Ленинград"» (1946), «Про оперу В. Мураделі "Велика дружба"» (1948) з'явилися подібні документи ЦК КП(б)У, зокрема «Про перекручення і помилки у висвітленні української літератури в "Нарисі історії української літератури"». 1947 р. на пленумі СРПУ знищувальній критиці був підданий роман Ю. Яновського "Жива вода". Жорстоких звинувачень зазнав В. Сосюра як автор вірша "Любіть Україну". А 1950 р. академічна історія української літератури інформувала читачів: "Серед письменників, що допустили у своїй творчості значні ідейні зриви, був і М. Рильський. Прислухавшись до голосу більшовицької критики, він став на шлях рішучого переборення помилок, довівши це своїми новими поезіями, що здобули визнання народу. <...> Облудними космополітичними ідеями перейнята післявоєнна творчість С. Голованівського <...> Згадані твори відбивають ворожі радянській літературі антинародні погляди" [15]. Кінець сталінського режиму ознаменувався зловісними явищами в усьому суспільному житті, у тому числі й мистецькому.

Закономірно, що у другій половині 40-х і на початку 50-х рр. у центрі уваги письменників був трагічний і героїчний воєнний досвід. Але глибоке, всебічне його осмислення було в тих умовах неможливим. Переважало зображення парадного боку війни, радісне уславлення перемоги. Про ціну цієї перемоги не йшлося. Мажорні нотки звучали і в творах на сучасну тему. А між тим дійсність давала мало підстав для мажору.

Порівняно з воєнною поезією послаблюється ліричний струмінь, будь-які надії "зламати риториці хребет" знову зникають. Схематизм, гола декларативність відчутна і в тогочасній прозі та драматургії. В естетичному розвитку, визнає академічна "Історія української літератури", наявні тенденції певного естетичного консерватизму, переважаючого орієнтування на класичні традиції і менше — на сміливі новаторські пошуки" [16]. Естетика соціалістичного реалізму була зорієнтована на догматично-прямолінійне відтворення дійсності "у формах самого життя". На ділі це означало канонізацію примітивних форм реалізму, зокрема "народницького реалізму" другої половини XIX ст., лакувальницьке, панегіричне "змальовування" й "оспівування" на догоду панівній ідеології. Саме в повоєнні роки найбільшого поширення набула сумнозвісна теорія безконфліктності, яка дозволяла аналізувати лише боротьбу гарного з кращим і таврувала будь-які прояви очорнительства "світлої", "найпередовішої в світі" дійсності.

Літературній критиці була відведена роль ідеологічного цензора й прокурора. Вульгарно-соціологічні трактування стосувалися не лише сучасної літератури, а й класичної спадщини. Схожі тенденції можна побачити і в літературі, і в образотворчому, музичному, театральному мистецтві.

Одразу ж по смерті Сталіна починаються перші спроби боротьби за свобо-

[15] Історія української літератури. — Київ, 1950. — Т. 2. — С. 301—302. — На правах рукопису.

[16] Історія української літератури. — Т. 2. — С. 154.

ду творчості. Уже в грудні 1954 р. на II Всесоюзному з'їзді радянських письменників у виступах М. Рильського, О. Довженка, О. Гончара, як і деяких їхніх російських, білоруських колег, було засуджено концепцію "ідеального героя", прояви безконфліктності, лакувальницькі тенденції. "Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили зі своєї творчості палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів... Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що жадане і сподіване ми мислимо часом як вже здійснене, забуваючи тим часом, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити", — говорив на з'їзді О. Довженко.

Гостра боротьба навколо ролі й призначення літератури розгорнулася — в умовах значно ширшої свободи слова і друку — серед еміграційних письменників. Опинившись поза Україною, мистецька інтелігенція, попри всі несприятливі зовнішні обставини, прагнула консолідувати розпорошені сили, налагодити видавничу діяльність. Найяскравішими сторінками українського літературного процесу 40—50-х рр. було, безперечно, постання восени 1945 р. МУРу — Мистецького українського руху, який об'єднав еміграційних митців. МУР задекларував вимогу високохудожньої творчості, яка б завоювала українській літературі міжнародне визнання. Один з ініціаторів створення цього угруповання Ю. Шерех так визначає новизну МУРівської програми: "Проголошується єдиний фронт різних розгалужень літератури на еміграції. Перед війною письменники на еміграції і в Галичині були поділені на неспівмірно велике число різних дрібних угруповань, що кожне з них прагнуло монополії й проводу. При такому стані речей непотрібно багато зусиль витрачалося на взаємопоборювання і на організаційні справи <...> У протилежність цьому станові МУР уважав, що вся українська література на еміграції має спільне ідеологічне підґрунтя, а розвиток індивідуальних і групових особливостей цілком можливий у межах загальної творчої співпраці та перманентної дискусії. Перейти до цього стану тим легше, що фактично <...> в роки війни старі угруповання перестали існувати" [17]. Ішлося про те, що література не повинна служити політичній кон'юнктурі, а розвиватися за власними іманентними законами.

До МУРу увійшло чимало талановитих письменників — В. Петров, І. Костецький, У. Самчук, Ю. Косач, І. Багряний, В. Барка, Т. Осьмачка, К. Гриневичева, Ю. Клен, О. Лятуринська, Є. Маланюк, М. Орест, С. Гординський, Ю. Шевельов, Б. Кравців, І. Кошелівець та ін. Об'єднання налагоджує видавничу діяльність. Вийшло одне число альманаху "МУР" (1946), де побачили світ вірші Є. Маланюка, В. Лесича, Л. Лимана, поема М. Ореста "Повстання мертвих", уривки з "Попелу імперій" Юрія Клена, повість Ю. Косача "Еней і життя інших", мала проза І. Костецького ("Ціна людської назви"), В. Петрова ("Розмови Екегартові з Карлом Гоцці"). У розділі критики бачимо імена У. Самчука, Ю. Шереха, В. Державіна. Три випуски "Збірника літературно-мистецької проблематики МУР" (1946—1947) подавали матеріали теоретичних конференцій та з'їздів МУРу.

Висунуте МУРом гасло "великої літератури" (так називалася доповідь голови правління У. Самчука на першому з'їзді) означало настанову на служіння

[17] *Шерех Ю.* Зазн. праця. — С. 231—232.

літератури національній ідеї. Однак підтримували це гасло далеко не всі МУРівські діячі. Заангажованість літератури для справи національно-визвольної боротьби знову означала зведення її до функцій вузько утилітарних, прикладних, "неопросвітянських". Нацреалізм був у певному сенсі двійником, дзеркальним відображенням соцреалізму. З цими ідеями була пов'язана і відстоювана тоді Ю. Шерехом концепція органічно-національного стилю (невдовзі сам автор визнав її наївність). У суті своїй популістська ідея "великої літератури" справила вплив лише на творчість частини письменників. Надмірна заангажованість найбільше зашкодила прозі І. Багряного, Ю. Косача, деяких інших митців. Але дальший літературний розвиток швидко показав неспроможність цих гасел. Народництво вже не можна було реанімувати.

МУРові судилося пережити чимало і внутрішніх суперечностей, і зовнішніх організаційних труднощів. Через фінансові проблеми всі МУРівські видання були неперіодичними. Деякі твори вдалося видати у серії "Мала бібліотека МУРу". Серед перших газет і журналів повоєнної еміграції слід згадати "Рідне слово", "Українську трибуну" (Мюнхен), "Заграву" (Аусбург), "Літературно-науковий вісник" (Гайденава). Чи не найбільш представницькою була мюнхенська "Арка", яка й проіснувала відносно довго (1947—1948). Головними редакторами її були спершу В. Домонтович, а згодом Ю. Шерех.

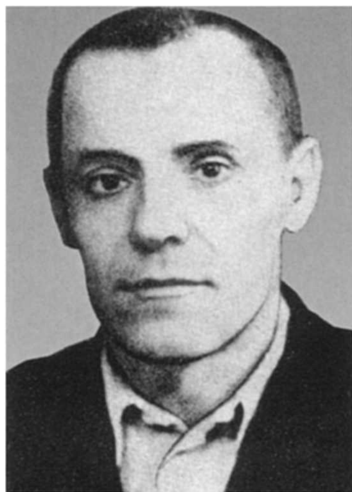
МУР об'єднав під своїм дахом письменників різних світоглядних і естетичних орієнтацій. Популістські, неопросвітянські концепції І. Багряного погано уживалися з інтелектуально-філософською творчістю В. Петрова чи з абсурдистськими драмами І. Костецького. Все це робило розкол чи принаймні постійну боротьбу різних течій і груп неминучими. Першим виявом такого розколу стало утворення групи "Світання", яка почала видавати однойменний літературний альманах. До складу групи входили поет-символіст М. Орест, критик і літературознавець В. Державін, публіцисти В. Шаян, Ю. Чорний. Послідовні європеїсти, вони покладали надії на розвиток традицій українського неокласицизму, звинувачували керівництво МУРу у "плужанстві" (хоча для таких звинувачень було загалом небагато підстав). Полеміка між МУРом і "Світанням" тривала близько року, найактивнішими її учасниками були, з одного боку, Ю. Шерех, а з іншого — В. Державін. Незабаром масова еміграція за океан спричинила згортання творчої активності, занепад видавництв. Чотирирічна діяльність МУРу (1945—1949), пізніших літературних та мистецьких угруповань в Америці була порою піднесення української культури після трагічних втрат 30—40-х рр. Багато в чому тут ще зберігалися сліди утилітарного підходу до мистецтва, сповідування принципів обов'язкової суспільної заангажованості. Але саме МУР безбоязно поставив ці проблеми на обговорення. І якраз тогочасні дискусії сприяли утвердженню новітніх, постмодерністських мистецьких тенденцій.

1.3.2. Поезія

"Великий терор" 30-х рр., залізні шори державної ідеології сталінізму, тісна клітка "єдиного методу" — все це до краю сковувало творчу думку письменників і митців, ставило міцні бар'єри на шляху до пізнання й оприлюднення правди про життя, передусім правди про його соціальну сферу. До цього треба додати величезний пропагандистський — у багатьох випадках успішний — тиск на суспільну свідомість, що "посилює процес гомогенізації суспіль-

ства і культури"[18], а отже, й поширення ідейного конформізму, в тому числі й серед мистецької інтелігенції.

У роки передвоєнних "сталінських п'ятирічок" були репресовані й фізично знищені визначні українські поети М. Зеров, Є. Плужник, М. Драй-Хмара, М. Семенко, М. Йогансен, В. Поліщук, П. Филипович, Д. Загул, В. Бобинський, І. Кулик, О. Влизько, Д. Фальківський та багато інших, менш відомих, а їхні книги на довгі десятиліття замкнені у спецфондах. Творчість тих, "хто залишився", тоталітарний режим помістив у вузькі рамки пильно регламентованого, підкореного суворій ідеологічній дисципліні методу "соціалістичного реалізму". В поезії виокремлюється певний канон, що включає до себе "всеперемагаючий" оптимізм, спрощену аж до прямого нівеляторства ідею колективізму ("Імення безіменних увітчає Троянда велетенська — колектив" — явно нав'язана зверху теза в одному з віршів М. Рильського), ствердження радянської дійсності як вершини, мовляв, соціальних досягнень людства — з неминучим, ясна річ, її лакуванням. Але мистецтво, як відомо, не терпить ні насильства, ні обману. Розплатою було цілком очевидне пониження якісного рівня поетичного слова, помітне, зокрема, і в поезії досвідчених майстрів (П. Тичина, М. Рильський, почасти М. Бажан). Написані в ці часи незліченні вірші й поеми на "актуальні" соціально-політичні, в тому числі на історико-революційні, теми постають перед очима історика у своїй величезній більшості мертвонародженими через невід'ємну від них ідейну й художню фальш; сталінізм поза всім іншим умертвив і ту революційну романтику, і той щирий соціалістичний утопізм, які надавали живого дихання певним мотивам у поезії недавніх років.



Василь Мисик.

Але про реальну духовно-естетичну ситуацію, що складалася в творчості того чи того митця, не можна судити лише за стверджуваними ним офіційними ідеологемами. Творчість обдарованих, відповідальних перед своїм мистецтвом поетів була неминуче суперечливою: накинутим (і часто-густо певною мірою прийнятим) догматам тоталітарного суспільства не могли не суперечити гуманістичні переконання митця, його "інстинктивне" тяжіння до істини, добра і краси. Зрештою, і крізь сталінські "соціалістичні" (зрозуміло, псевдосоціалістичні) ідеологічні форми в мистецтві нерідко пробивалися, виходили наверх вікові народні ідеали, уявлення про високе і прекрасне. Здебільшого прихований вигляд таких суперечностей ідейної позиції письменника чи митця, суперечностей між офіційним і своїм, суб'єктивно-особистісним, не повинен ставити під сумнів їхню реальність. (Досить наочним може бути приклад з прозового твору, де об'єктивна художня мова ці-

[18] *Яковенко І.* Сталінізм: межі явища // Свободная мысль. — 1993. — № 3. — С. 36.

Леонід Первомайський.

лої картини звучить особливо голосно на тлі силуваних ідейних конструкцій автора. Ідеться про вступну новелу в "Вершниках" Ю. Яновського "Подвійне коло". У зіткненні ідей роду (нації) і класу перемагає начебто друга: "Рід розпадається, а клас стоїть, і увесь світ за нас, і Карл Маркс", — говорить у фіналі більшовик Іван Половець. Але ж для цього треба було, щоб три брати по черзі знищили один одного в безумних "класових" січах! Майже символічну картину цього жахливого братовбивства подано автором, по суті, як величезну народну трагедію, — що вже перед нею казенно-"правильні" слова про клас і Карла Маркса... І подібних прикладів не так уже мало в тодішній літературі.)

Можна говорити, зокрема, про певні тематичні, ідейні чи проблемні "ніші", у яких особистісно, інтимно вимовлялося — в загальному потоці творчості, диктованої "обов'язком", — те своє, що й характеризує індивідуальність автора. У М. Рильського, наприклад, це була, поза всіма його одами й газетними відгуками, поезія мирних творчих буднів, спілкування з природою, з нетлінними цінностями культури, відчуття рідної землі як доброго й теплого дому людини, інколи — природи у світло-печальну інтимну мить ("Лист до невідомої адресатки"). У М. Бажана — інтелектуальні, культурологічні емоції, навіяні знайомством із землями сусідніх народів, пройняті гуманістичним пафосом історіософські роздуми ("Труна Тимура"). Близький до цього кут зору позначає й кращі поезії стилістично відмінного від Бажана Василя Мисика. І трагічно "надламаний" П. Тичина, зазнаючи численних художніх моральних поразок у своїй політичній чи надмірно політизованій поезії, все ж почасти знаходив себе, скажімо, в оригінальних роздумах на теми філософії мови ("Чуття єдиної родини") чи віршах мемуарного характеру.

У 30-ті рр. на літературний кін виходить нове покоління поетів, що зростало й формувалось уже в пореволюційну добу. На відміну від старших воно не мало серед своїх учителів і метрів таких великих інтелігентів, як, скажімо, М. Коцюбинський або М. Лисенко. Умови, в яких відбувалось його духовне визрівання, були страшними — навколо панували терор, брехня і бруд сталінської тиранії. Усе ж сильніші творчі індивідуальності, долаючи тяжкий імперський тиск, знаходили в собі змогу пробиватися до власного слова, а з ним і до непідвладних режимові цінностей.

Такою була, зокрема, яскрава постать ***Олекси Влизька*** (1908—1934), чию недоспівану пісню жорстоко обірвали на двадцять сьомому році життя. Зазнавши різнорідних впливів — Тичини, Гейне, на якийсь час — лівих гасел "нової генерації", — він зумів усе це переплавити в оригінальну художню цілісність кращих витворів своєї цікавої ироніко-поетичної лірики. Правда, Влизько — загалом поет більше нескутих 20-х, ніж задушливих 30-х рр.

Андрій Малишко.

Володимир Свідзінський.

Разом із ним починав і ***Леонід Первомайський*** (1908—1973), і теж на перетині віянь різних шкіл, від досить винахідливого конструктивізму російського зразка (А. Сельвінський) і до сирої публіцистичності ряду збірок та циклів, сповнених ударного "пафосу п'ятирічки". Але вже у передвоєнних збірках "Нова лірика" і особливо "Барвінковий світ" перед нами — ніби оновлений поет, що замислюється над широким колом тем етичного, психологічного, культурно-мистецького характеру і спирається на сувору дисципліну класичного вірша, нерідко збагаченого фольклорними наспівами. У наступні часи переживання своєї доби в поезії Первомайського дедалі глибшатиме, і хоч цей мужній поет — аж ніяк не "мінорист", відчуття підспудного трагізму життя буде ясно прочитуватись у багатьох його віршах.

Уродженець придніпровських обухівських круч ***Андрій Малишко*** (1912—1970) виніс із рідного середовища питоме відчуття національних джерел, любов до пісенного слова, схильність до насичених романтичних барв і тонів. Правда, йому не один рік доводилось вириватися з полону "фольклоризованої", а по суті, плакатної схеми, в дусі якої у нього, як і в багатьох інших, оспівувалась "щаслива колгоспна доля". Справжня поетичність його довоєнної творчості — у ліричній конкретиці окремих портретних і пейзажних малюнків, у "ліриці серця". Свідченням певних нових рубежів, осягнутих поетом, стали його передвоєнні збірки "Березень" і "Жайворонки", з найцікавішими у них і досить сміливими для свого часу барвисто-романтичними і, наче на змагання з О. Лятуринською чи Ю. Дараганом, трактованими мотивами з козацького, запорозького минулого (цикл "Запорожці").

У загальному річищі тогочасного літературного процесу розвивалась і творчість відносно молодих тоді поетів з помітними індивідуальними "відзнаками" — Костя Герасименка, Ігоря Муратова, Сави Голованівського, Івана Виргана, Тереня Масенка, Арона Копштейна, Петра Дорошка, Любомира Дмитерка.

На цьому тлі незвичним феноменом підносилася замовчувана критикою, фактично напівзаборонена поезія ***Володимира Свідзінського*** (1885—1941).

Майже повна "асоціальність" у цього поета насправді таїла під собою глибокі й творчі процеси самопізнання і самонаповнення в єдності з незмірним космічним світом природи. Поезія Свідзінського — це, за точними дефініціями В. Стуса, поезія, у якій відбився "мало не по-матірньому сумовитий, виразно абстрактний (цебто дуже конкретний, чуйний) гуманізм" поета, що схиляв його "йти до джерел, до глибу, до суті, до першотвору, до сталої певності". Поезія, що в останньому підсумку була "гірким докором тим часам, що знецінили, а потім і просто заборонили найвищий людський смисл — смисл осібного існування" [19].

Велика Вітчизняна війна з фашистським агресором вивела (щоправда, тимчасово) українську радянську поезію зі стану офіційної вдоволеності долею і незмінного казенного оптимізму. Потрясіння, викликані катастрофічними поразками Радянської армії, безжальність напасника і тривога за долю Вітчизни озвалися в поетичному слові передусім високим піднесенням національно-патріотичних почуттів, що заяскравіли тепер з давно не баченою силою виразу. "Слово про рідну матір" М. Рильського, "Україно моя!" А. Малишка, "Любіть Україну" В. Сосюри, "В безсонну ніч" П. Тичини, "Клятва" М. Бажана — усе це твори, які, не суперечивши ідеї спільного захисту всієї держави, з небувалим натхненням і болем говорили про найдорожче — про Україну, її народ, їхнє минуле й майбутнє. Неабияким досягненням поезії Вітчизняної війни стала фронтова лірика, позначена достеменністю й глибиною вираження характеру ліричного героя в усій різноманітності його психологічних станів і емоційних настроїв (вірші Л. Первомайського, А. Малишка, П. Дорошка, К. Герасименка, молодого тоді прозаїка й поета О. Гончара). А своєрідність, оригінальність українського поемного мислення в ці часи можна бачити на прикладі таких творів, як незрівнянний "Похорон друга" П. Тичини — філософський роздум про смерть і безсмертя, людину й історію, художньо реалізований в музичному ключі — як складна поетична симфонія, або "Данило Галицький" М. Бажана — "невелемовна", як згадка в літописі, але незвичайна своєю образною експресією історична фреска про переможну битву українського війська з прусським орденом мечоносців, чи, нарешті, велика автобіографічна поема М. Рильського "Мандрівка в молодість", повна щирої правди, мовленої автором про себе та своє оточення (батьки, родина, село, гімназія, український Київ 1910-х рр.), і натхненного виспіву на честь рідної землі. Суворий пафос справедливої битви, отже, не зашкодив у поезії цікавим художнім шуканням.

Поезія Вітчизняної війни залишила по собі незатертий слід в історії української літератури. Це були часи, на відміну від тяжкої скутості попередніх років, духовного злету, глибокої щирості й емоційної наповненості віршованого слова, зосередженого на головному завданні історичного моменту — захисті Вітчизни і вигнанні загарбників.

Але вже в найближчі повоєнні роки сталінський режим уповні показав, що ніяких виявів "вільного духу" він допускати не збирається — і навіть зовсім навпаки. Часи пізньої сталінщини, що охоплюють майже все повоєнне десятиріччя, стали часами особливо лютої ідеологічної реакції, яка нещадно душила все живе й своєрідне в літературі, мистецтві, науці.

До поезії в ці роки вливається нове покоління, що пройшло через важкі іс-

[19] *Стус В.* Зникоме розцвітання // Слово і Час. — 1991. — № 5. — С. 12.

пити війни, — П. Воронько, М. Руденко, Н. Тихий, В. Швець, О. Підсуха, Р. Братунь та ін. Як і в передвоєнні часи, умови для його духовного, творчого формування — вкрай несприятливі. Поетичне мислення в цей період зазнавало деформацій, часто несумісних із самою його природою. В сталінсько-ждановській "естетиці" взагалі різко зміщувалось співвідношення між об'єктом і суб'єктом художньої творчості: при форсованій гіпертрофії "відображальної", міметичної функції літератури, кіно, живопису (за типовою, зрозуміло, моделлю, формованою і видозмінюваною силами офіційної критики) — величезна недовіра й підозра до всього, що виражало суб'єктивний, внутрішній світ письменника чи митця. Незмірної шкоди зазнавали від цього й ліричні жанри, зрештою, провідні в поезії XX ст. "Лірика, без якої неможливе життя в мистецтві, яка існує і як самотній жанр, і в більшій чи меншій мірі входить у всі жанри словесної творчості, мовчки визнана була жанром майже крамольним, і навіть найчистішої води лірики намагалися творити романи, епопеї або ж перекваліфіковувались на сатириків", — писав 1956 р. Л. Первомайський [20]. У більшості поетичних книжок основне місце посіли описові, повні нецікавої емпірії, населені стандартними героями і такими ж антигероями поеми, у яких зображувалась або позбавлена реальної трагедійності недавня війна, або відмінні лише зовнішніми обставинами виробничі сюжети із соцзмаганням і пустопорожніми конфліктами між "хорошим" і "кращим". Під претекстом боротьби з формалізмом критика фактично утверджувала інертну "традиційність", сірість, одноманітність художньої форми.

Серйозний історик не зафіксує в повоєнне десятиріччя визначних досягнень, за винятком окремих напівудач, майже в жодного з відомих і досвідчених поетів. Ще важче було молодим поетам "фронтового покоління", і якщо спершу їхнє слово трималось на експресії винесеного з війни особистого досвіду, то в наступні часи чимало з них опинялося на роздоріжжі.

1.3.3. Проза

Якщо окремі поетичні твори тридцятих років усе ж принаймні нагадували читачеві про мистецький злет попереднього десятиліття, то в прозі й драматургії над усереднено-сірим рівнем не вирізнялося майже нічого. За нормального розвитку художнього процесу є різні рівні літератури, як інтелектуальні, філософські, аналітичні жанри та їх різновиди, так і масова белетристика, розважальна, детективна тощо. Уся українська проза 30-х рр. набуває ознак масової пропагандистської літератури, орієнтованої на невибагливого читача. Історичний момент утвердження в українській прозі широких епічних форм, який закономірно мав би підсумовувати художній досвід попереднього десятиліття, збігся з брутальним владним втручанням у розвиток мистецького процесу. Через те за позірною жанровою різноманітністю прози, яка в 1930-х рр. відзначалася чималою кількістю модифікацій романів, повістей і оповідань, проглядала досить похмура однаковість, продиктована "соціальним замовленням": скрізь панувала партійно-класова схема, ідеологічне кліше.

У прозі з 30-х рр. починає панувати своєрідний "тематично-проблемний" поділ творів на "виробничі" й "колгоспні". До них примикала група творів на тему культурної революції й становлення нової інтелігенції. В основу його було по-

[20] *Первомайський Л.* Пейзажі Миколи Глущенка // Літературна газета. — 1956. — 21 черв.

кладено соціально орієнтований шаблон, за яким провідну роль у трудових буднях народу відігравав робітничий клас, тож і основні проблеми сучасності трактувалися винятково як сфера промислового виробництва. Їй були підпорядковані всі моральні й особисті проблеми, які в належній ідейній інтерпретації потрапляли у твір. Перетворення на селі трактувалися вже як "низова" ланка суспільної ієрархії, процеси колективізації, розкуркулення, боротьби з бандитами відбувалися під проводом робітничого класу й, безумовно, в середовищі темному, глухому й принципово непевному, напівворожому. Ці два найбільші кількісно прозові масиви досить рідко поповнювалися творами, де порушувалися проблеми інших соціальних верств; і не вони визначали магістральні шляхи, на які жорстко й послідовно штовхало літературу партійне керівництво й вульгарно-соціологічна критика.

Більшість прозових творів містила набір шаблонів, серед яких найуживанішими були ситуації викриття різноманітних "внутрішніх ворогів", саботажників, шкідників тощо, боротьба із замаскованими націоналістами, троцькістами та ін. Мотивами "полювання на відьом" пронизані романи В. Гжицького "Семен Вовгура" (1932), С. Скляренка "Бурун" (1932); О. Донченка "Зоряна фортеця" (1933) та "Море відступає" (1934); повісті Л. Юхвіда "Вибух" (1932), Н. Рибака "Гармати жерлами на схід" (1934), І. Плахтіна "Вузол" (1936); роман Н. Рибака "Київ" (1936) та ін. Існував і ряд стереотипних образів зарубіжних "спеців", які допомагають або, навпаки, шкодять соціалістичному будівництву, шаблонованих образів "попутників", яких треба було або розвінчувати, або "перевиховувати". Персонажі неодмінно групувалися за класовим принципом, гуртуючись на позитивному полюсі довкола мудрого партійного керівника, зображеного плакатно й ідеалізовано. Під його проводом позитивні герої здійснювали дивовижні "трудові подвиги", демонстрували трудовий ентузіазм і долали найрізноманітніші перешкоди, стихійні лиха, опір ворогів тощо. Такими шаблонами сповнені романи В. Кузьмича "Крила" (1930), Г. Коцюби "Нові береги" (1932), С. Скляренка "Бурун" (1932), О. Донченка "Зоряна фортеця" (1933), "Повість про Трактробуд" (1932) Ф. Кандиби та багато інших тогочасних творів.

Зрозуміло, в цьому потоці все ж вирізнялися твори, де авторам крізь дотримання необхідної класової схеми вдавалося хоч доторкнутися до справді важливих загальних проблем. Такими були, скажімо, романи О. Копиленка "Народжується місто" (1932), Ю. Шовкопляса "Інженери" (1934—1937) та ін.

Розквіт того чи іншого жанру здебільшого пов'язувався з утилітарними агітаційними, виховними завданнями. Так, у період індустріалізації утвердився *виробничий роман*, де в рожевих барвах, з бездумною бадьорістю розкривалася велич соціалістичного будівництва, самопожертва піднятої на котурни людини, яка вищу мету і радість життя бачить у достроково виритому котловані чи понадплановому тракторі. Скажімо, однією з широко висвітлених у літературі 30-х рр. тем було будівництво Дніпрельстану. Йому було присвячено низку "ударницьких" романів, які в закличних інтонаціях оспівували й возвеличували "трудовий подвиг" — це "Турбіни" (1932) В. Кузьмича, "Бурун" (1932) С. Скляренка, "Нові береги" (1933—1937) Г. Коцюби та ін. Переважна більшість творів подібного плану відрізнялися не так своїми художніми особливостями, як тими "ударними будовами", яким були присвячені. Суто репортажними подробицями рясніють романи

Н. Забіли "Тракторобуд" (1931—1933), присвячений будівництву Харківського тракторного, О. Донченка "Зоряна фортеця" (1933) — про завод у Магнітогорську чи його ж "Море відступає" (1934), де йдеться про нафтовиків Баку тощо. В останніх двох чи не вперше з усією виразністю виявилася нота "дружби народів", яка невдовзі перетвориться на загальник української прози.

Виробничий роман оперував досить обмеженим набором сюжетних штампів: конфлікт передових робітників, комсомольців і ретроградів-інженерів; шкідництво; перевиховання відсталої сільської молоді тощо. (До речі, з погляду феміністичних студій, надзвичайно цікаво простежити таке явище, як маскулінізація жінки у виробничому романі, представлення її ініціативною, незалежною, часто сильнішою за непослідовних чоловіків. Це суперечило традиціям української літератури і диктувалося, звичайно ж, газетною злобою дня, потребою інтенсифікації праці.) У подібну сюжетну схему в основному вкладаються всі відомі виробничі романи 30-х рр. — "Народжується місто" (1932) О. Копиленка, "Крила" (1933) В. Кузьмича, "Перешихтовка" (1932) І. Кириленка тощо.

Значне місце в романах і повістях, присвячених виробництву, посідали специфічні явища "соціалістичного змагання" й "ударництва". Змальовані репортажно, вони силкувалися дати художню ілюстрацію штучно насаджуваним мотивам трудової діяльності. До певної міри спеціальним завданням багатьох романів і повістей було відтворення образу *трудящої маси*, тобто ідеологізованої схеми, за якою здебільшого проглядала "ройова свідомість" — деіндивідуалізована класова субстанція. Це відбилося навіть у збірних назвах у заголовках багатьох тогочасних творів — "Десятикласники", "Офіцери", пізніше — "Прапороносці", "Чорноморці" та ін. Певна річ, будь-які спроби оживити подібні "програми", надати їм хоча б мінімальної художньої життєздатності були марними, оскільки штучними були самі ці концепти нового "творчого методу".

Іван Ле.

З таких самих обов'язкових наборів сюжетних ходів конструювалися романи про колективізацію — "Перша весна" (1931) Г. Епіка, "У творчі будні" Д. Бедзика, "Ольга" (1931) Я. Качури та ін. Початок 30-х рр. характерний появою низки творів про *суцільну колективізацію*, де жодним словом не згадано про ті реальні проблеми, якими жило й від яких вимирало тогочасне українське село. Просіяні крізь густе ідеологічне сито, конфлікти в романах і повістях набували класової одномірності, спрощеності й штучності. Персонажі творів обов'язково поділялися на позитивних і негативних, причому останні малювалися часом значно виразніше, ніж перші. Так сталося, скажімо, з романом Г. Епіка, де ворог-куркуль Онохрій Литка ви-

Зінаїда Тулуб.

писаний набагато рельєфніше, ніж усі позитивні персонажі на чолі з головою сільради Химочкою і секретарем окрпарткому Холодом. Позитивні герої нового села виходили шаблонними й ідеалізованими, доходило й до прямої "колгоспної ідилії", як у "Весні" (1936) — другій частині повістевої дилогії І. Кириленка (перша частина — "Аванпости", 1933).

Протягом 30-х рр. усе ж відбувається певна еволюція в напрямку до маскування художнього схематизму. Наприкінці десятиліття в українській прозі частіше з'являються твори, оформлені не за таким відвертим ідеологічним штампом. Певна річ, набір сюжетних кліше залишається незмінним, так само події зображуються в момент якихось важливих кампаній чи подолання стихійного лиха, характери персонажів залишаються ідеологічно одномірними, проте вже значно більше уваги приділяється психологічним мотивуванням, глибшому розкриттю образів. Прикметним у цьому плані є "колгоспний" роман ***Олекси Десняка*** (1909—1942) "Удай-ріка" (1938). За загальниковими для тогочасної прози мотивами творчої праці й боротьби зі "шкідництвом" вимальовуються досить привабливі образи сільської комсомолки Ярини Байгуш, її молодих товаришів. Персонажі цього твору вигідно відрізняються від героїв роману ***Івана Ле*** (1895—1978) "Історія радості" (1938). Це розлога оповідь про долю Тетяни Довгопол, яка проходить шлях від наймички до голови новоствореного колгоспу. Спроба письменника простежити еволюцію образу жінки на тлі масштабних перетворень на селі виявилася невдалою, романові шкодили численні публіцистичні пасажі, часом неправдоподібні ситуації. Однак навіть з істотними недоліками роман І. Ле був значно кращим від творів першої хвилі "колгоспної прози".

Дещо осторонь від злободенної тематики стояли твори про недавнє історичне минуле села, тож на них менше позначалися ідеологічні штампи. Традиції "Fata morgana" Коцюбинського, "народницької" прози зламу століть продовжували К. Гордієнко ("Чужу ниву жала", 1940), П. Ходченко ("Сорочинська трагедія", 1940) та ін. Особливо виразно "відступ" з позицій гострої аналітики в резервацію традиційної "сільської" прози демонструє творчість А. Головка, який після "Бур'яну" видає нічим не прикметний, заснований на давно відомих конфліктах і характерологічних моделях роман "Мати" (1932). Це була своєрідна втеча багатьох письменників від небезпечної для правдивого трактування сучасної проблематики в минуле.

Ще одним острівцем відносної творчої свободи для письменників у 30—50-х рр. стала так звана дитяча проза. Завдяки специфічному адресатові вона припускала значно більшу міру політичної незаангажованості, а тому в цей час стала прихистком для тих митців, які не хотіли творити пропагандистську літературу, але не могли залишатися

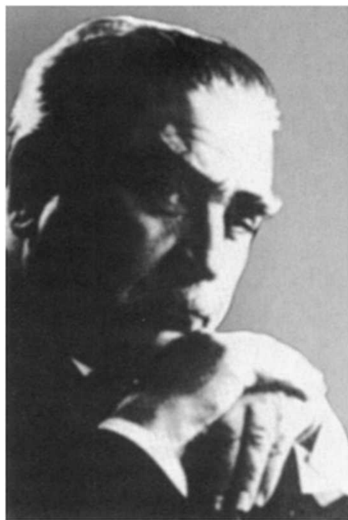
осторонь творчого процесу. Дитячу прозу охоче писали Н. Забіла, О. Донченко, М. Трублаїні, Л. Смілянський, Ю. Яновський, І. Багмут та багато інших письменників.

Активно розвивалася історична та історико-революційна проза. Тут тиск ідеологічних штампів був, очевидно, дещо слабшим. І саме в цьому річищі з'являються такі помітніші твори, як "Бунтарі" та "Герої змов" (обидва — 1934) О. Соколовського. Подіям громадянської війни присвячені романи "Вершники" (1935) Ю. Яновського, "Облога ночі" (1935) П. Панча, "Гроза" (1936) А. Шияна, "Наші тайни" (1936) та "Вісімнадцятилітні" (1938) Ю. Смолича, "Десну перейшли батальйони" (1937) і "Тургайський сокіл" (1940) О. Десняка, "Дніпро" (1938) Н. Рибака; трилогія "Шлях на Київ" (1937—1940) С. Скляренка та ін.

До давнішої української історії письменники зверталися дуже обережно, бо ж якраз у цих випадках критика завжди була "на чатах". Поряд із поодинокими кращими романами з'явилося чимало кон'юнктурних творів, де українська історія фальсифікувалася у згоді з новітніми шовіністичними концепціями, де всі українські державні, політичні, культурні діячі принижувалися й розвінчувалися, а мудрими вчителями й наставниками виступали старші російські брати. (Політична мудрість визнавалася за єдиним гетьманом — Богданом Хмельницьким, інші ж майже без винятку характеризувалися зрадниками свого народу.) Увесь цей масив творів має сьогодні невелику художню вартість, але, звичайно ж, цікавий для історика як документ часу.

Одним із найпомітніших історичних романів цього періоду є "Людолови" (1934—1937) ***Зінаїди Тулуб*** (1890—1964). Це широке епічне полотно з часів гетьмана Петра Сагайдачного. Письменниця малює знаменні події української історії — організацію Київського братства, походи запорожців на Кафу й Москву, Хотинську битву тощо. Роман густо населений колоритними образами історичних діячів, представників простого люду, запорожців, старшини. У творі паралельно розвивається кілька сюжетних ліній, порушуються гострі соціальні, моральні, психологічні проблеми, творячи монументальну історичну оповідь. "Людолови" — твір для тогочасної української літератури багато в чому унікальний. Насамперед своїм гуманістичним пафосом, не обкраяним ідеологічними догмами. Його вихід у світ став можливим тільки завдяки особистому втручанню М. Горького, який поновив видання вже розсипаного в наборі роману. Певна річ, хвиля репресій не обминула З. Тулуб, після тривалого заслання вона пише ще один роман — історико-біографічну оповідь про заслання Тараса Шевченка "В степу безкраїм за Уралом" (1964).

Образи славетних українських культурних діячів привертали в 1930-х рр. увагу багатьох письменників. Історико-біографічний жанр посідає кількісно почесне місце в тогочасній прозі. Звичайно, переважна більшість творів позначена спрощеним трактуванням видатних постатей, класовий підхід тут дуже відчутний. Відверта ідеологічна тенденційність властива повістям і романам про діячів українського визвольного руху — "Богун" (1931) О. Соколовського, "Наливайко" (1938) І. Ле, "Іван Богун" (1940) Я. Качури та ін. Не менший відбиток ідеологічного преса помітний і на творах, присвячених видатним українським письменникам: "Михайло Коцюбинський" (1940) Л. Смілянського, "Помилка Оноре де Бальзака" (1940) Н. Рибака, "Гоголь у Петербурзі" (1941) О. Полторацького та ін. Утім у цих творах сам історичний матеріал ча-



Олександр Ільченко.

сом допомагав авторам уникнути зайвої прямолінійності, порушити важливі проблеми історичної пам'яті. Це стосується передусім романізованих біографій М. Костомарова й М. Куліша, створених В. Петровим (Домонтовичем), а також повісті ***Олександра Ільченка*** (1909—1994) "Петербурзька осінь" (1941, перший варіант — "Серце жде", 1939) про життя Тараса Шевченка після заслання. У ній на широкому документальному матеріалі відтворено один із напружених епізодів біографії поета, глибоко розкрито його психологічну й творчу драму. Образ Шевченка в умовно-казковому, легендарному висвітленні з'являється і в наступній повісті письменника "Солом'яна рукавичка" (1942), де могутній дух Кобзаря веде бійців до перемоги у боях Вітчизняної війни. Ця повість була першою авторською стильовою заявкою "химерної" прози, яку письменник згодом розвинув у романі "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця" (1957), спричинивши виникнення помітної стильової течії в українській прозі 70—90-х рр.

Певна річ, реальні процеси, які відбувалися в суспільстві у 30-ті рр., у літературу якщо й потрапляли, то лише у формі несміливих натяків, найчастіше ж повністю ігнорувалися. Особливо це помітно в "колгоспних" романах і повістях, а також у тих творах, що присвячувалися перетворенням на селі. Жодної згадки про голод, про ті жахливі жертви, яких зазнало українське селянство, у прозі 1930-х рр. не зустрінемо (романи Івана Ле "Історія радості", 1934; І. Кириленка "Аванпости", О. Десняка "Удай-ріка", обидва — 1938; повість В. Минка "Ярина Черкас", 1936 та ін.).

Літературна ситуація істотно змінилася з початком Другої світової війни. Від перших ура-патріотичних декларацій проза поступово еволюціонує до глибшої аналітики, до справді виболеного й вистражданого слова про грізне лихоліття. Від репортажів, фронтових нарисів письменники переходять до оповідань, новел, які малюють безпосередніх учасників бойових дій ("Десята смерть" і "Без права смерті" Ю. Смолича, "Прапор", "Марія", "Останній день лікаря Онипки" Н. Рибака, "Патріот", "Чорний хрест" П. Панча, "Комісар", «Дід Данило з "Соціалізму"», "Школяр" Ю. Яновського, "Полум'я зненависті", "Міцніші за сталь" В. Собка, "Анька" С. Скляренка, "Столяриха", "Василь Дубочинець", "Рудий Микола", "Лук'яниця", "Галя" М. Стельмаха та ін.). Одним із найпомітніших творів такого плану є новела Ю. Яновського «Дід Данило з "Соціалізму"». Написана від імені червоноармійця, що виходив з оточення, вона вражає точністю психологічного портретування головного її героя, старого полтавського колгоспника, який чим міг допомагав бійцям діставатись до своїх.

Читацьке схвалення викликали передусім твори, де події війни передавалися з документальною точністю, достовірно

й правдиво. Таких принципів послідовно дотримувався у своїй творчості часів війни І. Ле. Протягом воєнного періоду він видав декілька книжок прози, серед яких найпомітнішими були збірки "З дорожнього блокнота", "Сліди війни" (обидві — 1942), "Акорди війни" (1943), "Висота 206" (1944).

Досвід безпосереднього учасника боїв ліг в основу "Записок розвідника" (1944) ***Івана Багмута*** (1903—1975) — повісті, цікавої не так художнім узагальненням пережитого, як "ефектом присутності", первинною документальністю, достеменністю подій. Пізніше цей багатий особисто пережитий матеріал буде глибше опрацьовано в книжках 1961 р. "Записки солдата" і "Подвиг творився так". У повоєнні роки письменник стане одним із цікавих авторів дитячої прози — йому належать збірки оповідань "Гарячі джерела" (1947), "Шматок пирога" (1957), повісті "Щасливий день суворовця Криничного" (1948), "Блакитне плесо" (1959), "Пригоди чорного кота Лапченка, описані ним самим" (1964) та ін.

Більшість письменників активно виступала у фронтових газетах із репортажами, нарисами, короткими оповіданнями. Пізніше вони лягали в основу збірок малої прози, яка була кількісно визначальною у воєнний час. У 1944 р. виходить книжка Л. Первомайського "Життя", а 1946 — повніша збірка "Атака на Ворсклі", у яких письменник об'єднав свої твори 1941—1945 рр.

Війна з часом розглядалася прозаїками в дедалі ширшому тематичному контексті — від перших вражень про жорстокі бої й солдатські будні, батальних сцен вони переходять до життя в тилу, евакуації, партизанського руху, підпілля тощо ("Мати" С. Скляренка, "Надя Полтавчанка" І. Сенченка, "Старша" В. Чередниченка та ін.).

Олесь Гончар.

З перших днів війни друкуються не лише оповідання й нариси, а й повісті багатьох авторів. Часом у них уже відомі з раніших творів герої потрапляють у бойові дії. Це прикметно, скажімо, для повістей і романів ***Леоніда Смілянського*** (1904—1966) "Золоті ворота" (1941), "Дума про Кравчиху" (1942).

У прозі багатьох українських письменників років війни значний ідеологічний прес часом витісняється всенародним лихоліттям, щирим болем за трагічну людську долю, правдивим гуманістичним пафосом. Чи не найпомітнішою постаттю в цьому плані є О. Довженко, оповідання й кіноповісті якого стають справжніми художніми перлинами.

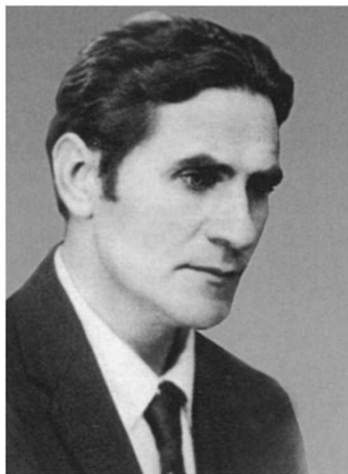
Художнє узагальнення трагічного досвіду війни залишається головним мотивом літератури перших повоєнних років. Ключовою для української прози цього часу є трилогія ***Олеся Гончара*** (1918—1995) "Прапороносці" (1946—1948) — своєрідний еталон воєнної прози. Написана безпосереднім учасником боїв, гарячими слідами подій, вона вирізнялася і справді високою мистецькою напругою і водночас так само високим "градусом" ідеологізму. Письмен-

ник віддавав належне партійним настановам, проте твір його цим далеко не вичерпується: "Прапороносці" — перший вагомий крок О. Гончара на його шляху до художнього осмислення проблеми "людина і війна". Пізніше з'являться його воєнні оповідання (збірка "Модри Камень", 1948 та ін.), повість "Людина і зброя" (1960), гуманістичний пафос якої стане предтечею так званого другого прочитання війни, що розпочнеться в 60—70-х рр. Не полишатиме цей мотив і його романів "Циклон" (1970), "Твоя зоря" (1980) та ін. Трилогія одразу поставила О. Гончара в ряд найпомітніших українських прозаїків, заявивши про прихід у літературу нової письменницької генерації, об'єднаної трагічним досвідом війни. Його творчість уже в першій трилогії окреслила ту стильову властивість української прози, яка в пізніших роках набула значення великої прозової течії — лірико-романтичної. Письменник щоразу гостро й по-мистецьки глибоко порушував масштабні проблеми повоєнної дійсності, часом накликаючи шквали розгромної критики ("Собор", 1968), запроваджував продуктивні художні новації (скажімо, роман у новелах "Тронка", 1963). Кожен його твір ставав помітним явищем української прози, чутливо реагуючи на соціальні й мистецькі зміни, а іноді й готуючи їх.

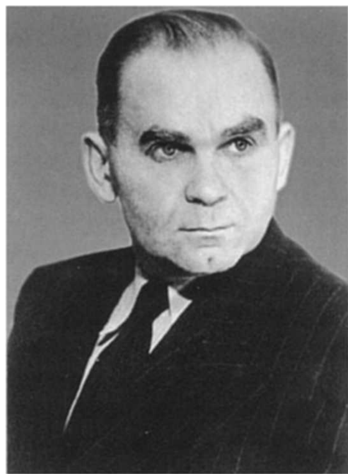
В українській прозі першого повоєнного десятиліття цілком закономірно домінувала тональність, продиктована щойно пережитою трагедією війни. Суспільство зазнало катастрофічних втрат, народне господарство було зруйноване, відбувалися драматичні процеси відбудови, заліковування ран, переходу величезної держави на мирні рейки. У партійному розумінні література була могутнім фактором ідеологічної пропаганди і використовувалася в цій функції надзвичайно широко й послідовно. Передусім у цьому й полягала основна причина величезних художніх втрат, яких зазнала доволі широка літературна продукція того часу. Однозначне, простолінійне трактування літератури як засобу пропаганди призвело до поширення в літературному процесі так званої теорії безконфліктності. Звісно, ніякої теорії не існувало, це був практичний норматив, який полягав у спрощеному трактуванні мистецького конфлікту як неантагоністичного зіткнення. Таке уявлення про "боротьбу суперечностей" випливало з тих ідеологічних міркувань, що в соціалістичному суспільстві, яке щойно перемогло у світовій війні, перед тим повністю подолало внутрішніх "класових ворогів", у принципі не може бути антагонізмів. Таке уявлення накладало дуже помітний відбиток на літературу, на еволюцію всіх її жанрів, зокрема й на прозу. Широкий і повноводий потік творів був зоднаковілий у тематичних преференціях, у типажах персонажів, у стандартних художніх засобах.

Проза письменників-емігрантів. Діаметрально протиставленою радянській літературі за ідеологічним спрямуванням і за естетичними підходами була проза українських письменників-емігрантів 30—50-х рр. Саме у їхніх творах з великою художньою переконливістю були порушені теми голодомору 1932—1933 рр., сталінських репресій, концтаборів, політичних цькувань і фізичного винищення українського люду. Не менш істотним було й суто мистецьке протистояння, яке виявлялося в жанрово-стильових особливостях їхніх творів, у самих принципах творення художнього образу.

Осібне місце в українській прозі XX ст. належить романові ***Василя Барки*** (справжнє прізвище — Очерет, 1908—2003) "Жовтий князь" (1963). Вийшовши друком в Україні тільки в



Василь Барка.



Улас Самчук.

90-х рр., твір одразу ввійшов до шкільних програм і став вивчатись як художній документ однієї з найжорстокіших трагедій епохи — штучного голоду в Україні 1933 р. Написаний безпосереднім учасником подій, роман побудований у досить специфічній художній формі, як до певної міри стилізована оповідь очевидця. Автор скрупульозно, крок за кроком розгортає картину великої трагедії, уникаючи пафосу й окличних інтонацій. Нібито незначні побутові деталі, змальовані спокійно й буденно, звичайні люди, приречені на повільну смерть, у їхній повільній агонії — усе це зливається у біблійний за своїм масштабом символ Жовтого князя — голоду. Інтонаційно скупий, економний в емоціях, стиль автора часом сягає стефаниківської експресії.

В. Барка — один із небагатьох українських письменників, хто послідовно і спеціально розробляв релігійну тематику. Християнські мотиви наявні і в "Жовтому князі", і в романі "Рай" (1953), і в поетичних збірках письменника ("Псалом голубиного поля", 1958; "Океан I", 1959 та ін.), і особливо в романі у віршах "Свідок для сонця шестикрилих" (1981).

Темі голодомору присвячена й повість ***Уласа Самчука*** (1905—1987) "Марія" (1933). Автор крок за кроком простежує нелегку долю сільської жінки, яка будує своє життя, виховує дітей і на старість, пройшовши безліч випробувань, зазнає останнього — голоду. Своєрідне житіє героїні, описане з видимою алюзією на цей традиційний християнський жанр, скоріше нагадує навіть "ходіння по муках".

Художньою реалізацією МУРівських настанов У. Самчука на створення українського "великого стилю" є найпомітніший твір письменника — трилогія "Волинь" (1928—1937). Це монументальна епопея з життя волинського села, подана в яскравих типах, на тлі велетенських соціальних зрушень епохи, у фатальних психологічних змінах, що відбуваються в середовищі українського народу. Письменник і тут не полишає "житійний" ключ: "Волинь" — це водночас і історичний шлях цілого краю крізь лихоліття часу, і доля сільського хлопця Володька Довбенка через війни, революції, соціальні катаклізми до усвідомлення себе самого частиною рідного краю. Заявлений іще в ранній повісті

Іван Багряний.

"Кулак" (1932), мотив споконвічного хліборобства набуває тут епічного розмаху, образної викінченості. Не менш масштабною постає доля родини Івана Мороза в трилогії "Ост" (1948, 1957, 1982). Із переконаного монархіста герой перетворюється на свідомого українського патріота, здобуваючи новий світогляд ціною багаторічних поневірянь, арештів, тюрем, проходячи крізь вир революцій, воєн і "класових чисток".

Соратник У. Самчука по МУРу ***Іван Багряний*** (справжнє прізвище — Лозов'яга, 1906—1963) є автором першого в світовій літературі роману про жахіття сталінських концтаборів "Сад Гетсиманський" (1950). Саме з цього художнього документа починається художнє викриття нелюдських умов, у яких десятиліттями жила величезна країна. Власний гіркий досвід, пережитий письменником у тюрмах НКВС, ліг в основу роману і його центрального персонажа — Андрія Чумака. Герой проходить воістину біблійне випробування на людяність: витримує допити, катування, жахливі умови ув'язнення, залишаючись при цьому людиною. Твір має ознаки мемуарності, в ньому підкреслена документальна основа, що надає йому специфічного "ефекту присутності", вірогідності зображеного. Цим він істотно відрізняється від давнішого роману письменника "Тигролови" (1944), написаного значною мірою в річищі пригодницької прози. Григорій Многогрішний, 25-літній юнак, засуджений сталінськими службистами на 25 років, але втікає, демонструючи дива спритності й витривалості. А опинившись на далекосхідних землях, зберігає свою гуманну натуру, не озлоблюється, завойовує пошану серед місцевого населення. Герої різних за жанром романів письменника кожен по-своєму витримують жорстокі випробування, по суті, перемагають режим, залишаючись справжніми людьми.

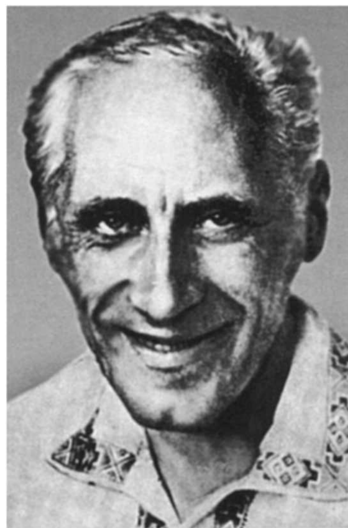
Колоритним явищем прози українського зарубіжжя 30—50-х рр. є творчість ***Наталени Королевої*** (1888—1966). Народившись в Іспанії, вона належала до знаменитого роду Лячерди і лише в зрілому віці почала писати історичну прозу українською мовою. Тематику своїх творів письменниця брала з європейської історії, біблійних сюжетів. Так, у книжці 1935 р. "Во дні они" Н. Королева зібрала свої оповідання за мотивами біблійних легенд про Ісуса Христа. Так само на релігійну тематику, але в іншому річищі, написані оповідання з книжки 1936 р. "Інакший світ". У цей же час виходить історична повість письменниці "1313" про винайдення пороху в часи європейського середньовіччя. Це твір питомо європейський, унікальний в українській історичній прозі за тематикою, написаний у дусі західної белетристичної школи. Цікавий задум повісті "Предок" (1937), де йдеться про життя дона Карлоса де Лячерди, давнього пращура письменниці, який змушений був переховуватися від інквізиції в першій половині XVI ст.

Ці твори принесли письменниці визнання, та найбільшою популярністю

користувалася наступна її повість — "Сон тіні" (1938), присвячена подіям історії Александрії часів імператора Адріана. Найбільшим художнім успіхом письменниці був образ танцівниці Ізіди — благородної жінки, відданої мистецтву.

Письменниці належить іще одна історична повість — "Quid veritas?" ("Що є істина?", 1961), а також цикл із 25 "Легенд старокиївських" (1942—1943).

Своєрідно трактує історичні сюжети у своїй прозі ***Юрій Косач*** (1909—1988). Уже з першої збірки оповідань "Чарівна Україна" (1937) і повісті "Глухівська пані" (1938) він використовує історичне тло тільки як колоритний антураж подій, довільно змінюючи фактичні обставини й риси персонажів, хоча вони мали історичних прототипів. Більшість його героїв — романтизовані, чимось виняткові. Певну екзотичність мають і персонажі романів із часів Хмельниччини "Рубікон Хмельницького" (1944) і двотомний "День гніву" (1948), певний виняток тут становить роман про кохання княжни Тараканової і Юрія Рославця "Володарка Понтиди".



Юрій Косач.

1.3.4. Драматургія

Похмура сторінка історії української драматургії починається 1932 р. з появою Корнійчукової "Загибелі ескадри". Ця "оптимістична трагедія" лягла в основу нової нормативної системи, стала "високим" полюсом класицистичної за своєю формою ієрархії драматургічних жанрів, стилів, конфліктів. Національна, гуманістична домінанта драматургії попереднього десятиліття була підмінена утопічним соціальним абсолютом, система замкнулася в своїх герметичних рамках і виставила на сторожі від чужих втручань пильних вартових, закривши доступ високій художності. Проте виникла ця система не на порожньому місці, не з хаотичних пошуків, а на досить розвиненому й добре структурованому ґрунті національного театру. Вона стала неадекватним завершенням великого підготовчого етапу, народилася скоріше не "внаслідок нього", а "після нього", була не логічним завершенням, а штучним фіналом визначного періоду розвитку драматургії. Велика мережа новостворених театрів, акторських труп, режисерських шкіл, ціле покоління талановитих драматургів, активний репертуар і підготовлений глядач — усе дісталося "театрові Корнійчука" як своєрідний трофей переможцеві не тільки і не стільки в літературному змаганні.

Помітну роль у створенні нової нормативної системи відігравала і "драматургія малих форм", масовий самодіяльний театр, який у нових умовах позбувся більшості своїх власне мистецьких ознак. Функції його були зведені до популяризації ідеологічних штампів, які продукувала "драматургія великих форм" — передусім еталонні твори О. Корнійчука. Масовий самодіяльний театр культивувався владою, ним опіку-

Олександр Корнійчук.

валися спеціальні керівні інституції. Драматурги створювали для нього спеціальний репертуар, пишучи схематичні, ідеологізовані одноактівки й "повнометражні" п'єси, які видавалися спеціальними серіями "на підтримку самодіяльної сцени". Широке й інтенсивне "низове" театральне життя України заполонили агітка й кітч.

На початку 30-х рр. відбувався ще досить інтенсивний пошук нових драматургічних форм. У цей час іще продовжував творити, хоч і під значним ідеологічним пресом, М. Куліш, з цікавими п'єсами виступали Я. Мамонтов ("Коли народ визволяється"), І. Кочерга ("Майстри часу"), Ю. Яновський ("Завойовники", "Дума про Британку") та ін. У середині 30-х рр. з'являються такі прикметні п'єси, як "Платон Кречет" (1934) О. Корнійчука, "Ваграмова ніч" (1934) і "Початок життя" (1935) Л. Первомайського та ін. Проте еволюція драматургії під тиском влади неухильно йшла в напрямку до створення *єдиної театральної системи*, яка мислилася передусім мистецтвом масовим та ідеологічним. Перші кроки до неї були здійснені у творчості І. Микитенка (в його п'єсах "Диктатура", "Кадри", "Справа честі"), в окремих драмах Я. Мамонтова, проте як система почала утверджуватися з появою "оптимістичної трагедії" О. Корнійчука "Загибель ескадри" (1933). Саме в ній окреслився високий, трагічний полюс псевдокласицистичної жанрової системи, на низовому щаблі якої невдовзі опинилася "колгоспна" комедія, представлена п'єсою того ж автора "В степах України" (1941).

Українська драматургія часів Другої світової війни самотньо представлена п'єсою ***Олександра Корнійчука*** (1905—1972) "Фронт". Цей твір був зрозумілий окопним бійцям і командирам, його захоплено прийняла сталінська партверхівка, високо оцінили союзники з антигітлерівської коаліції, називаючи взірцем воєнної самокритики, його виставляли й за кордоном. П'єса сприймалася як документ воєнно-стратегічний і, по суті, була саме такою.

У "Фронті" з особливою силою розкрився талант Корнійчука-політика, ідеолога, соціального "стратега", що вкупі з притаманним йому вмінням типізувати, узагальнювати, плести драматичну інтригу становить осереддя його письменницького хисту. Водночас не слід применшувати й художності п'єси, яка в контексті свого часу була помітним словом української драматургії офіційного штабу, правила за "взірець для наслідування".

Як свідчать статті й листи О. Корнійчука, драму "Фронт" він уважав найкращим, найдорожчим для себе твором. Прикметно, що в 60-ті рр. Корнійчук рекомендує театральним діячам по-новому осмислити "Фронт", твердячи, що колізія, закладена у п'єсі, знов актуалізувалася. На думку автора, Горлов — тип радянської дійсності, який не обмежується лише обставинами фронту і воєн-

ної професії, а вкорінений у найрізноманітніші сфери суспільного буття й існуватиме ще довго і ніколи не здаватиме позицій без відчайдушного опору.

О. Корнійчук виражав думки й умонастрої партієрархії, зводячи головний "внутрішній" конфлікт доби війни й "відлиги" 60-х рр. до зіткнення між горловими й огнєвими.

На відміну від прози й поезії українська драматургія часів Другої світової війни майже не лишила творів, що збагатили скарбницю національного мистецтва. Причини — в загальній воєнно-ідеологічній ситуації тих років та в специфіці жанру. Література працювала під жорстким тиском цензури, постійно стикалася із заборонами, таємницями, була бойовим загоном партії, а отже, підлягала регламентаціям бойового статуту. Якщо дозована правда війни проникала в лірику і прозу, напоювала підтексти авторських роздумів, описів тощо, то шлях її на сцену був перекритий неприступними бастіонами. Театральне дійство мало інсценізувати переможні удари "геніального стратега", репліки героїв, зодягнутих у сірі шинелі, звернені до глядачів, зодягнутих у такі ж шинелі, мали звучати, як напутнє слово замполіта перед боєм. Патріотичний пафос місцями перебивався привальним солдатським гумором, нотками ностальгічної лірики, спогадів про рідний дім і т. ін. Загалом спектр барв, якими послугувалася воєнна драматургія, звузився до пафосу, лірики й гумору, та й сама вона, вбравшись у солдатську шинель, відчутно подалася в бік агіток часів громадянської війни. Описовість, ілюстративність, схематизм, поверхове зображення правди війни, часом відвертий примітив, — ось головні прикмети української драматургії воєнних часів.

Не реалізм, а романтизм став домінувальною стильовою течією драм і комедій українських авторів, причому своєрідний різновид "соціалістичного романтизму" — воєнний. Досвід творців кінофільму "Чапаєв" був геть забутий. Героїв-переможців зображувано на котурнах, у величальних іконописних традиціях. Це п'єси "Початок битви" ("Генерал Сербиченко") Л. Первомайського, "Хрещатий яр" ("Генерал Ватутін") Л. Дмитерка, "Син династії" Ю. Яновського, "Вірність і зрада" ("Мати") Ю. Мокрієва. Романтичним пафосом пройняті віршована драма О. Левади "Шлях на Україну", п'єса Г. Плоткіна "Одеса" тощо.

1944 року в журналі "Українська література" з'явилася драматична поема І. Кочерги "Ярослав Мудрий", у якій піднесено ідею державної єдності слов'янських народів, їхнього гуртування перед небезпекою ворожих сил. Звернення до пам'яті героїчних предків практикувала в роки війни більшовицька пропаганда (згадаймо ордени Хмельницького, Невського, Суворова, Кутузова, Нахімова), аби задіяти найглибші фонди народної патріотичної пам'яті. Цим прийомом користувалась і література. Однак тільки драма І. Кочерги "Ярослав Мудрий" серед інших взірців історичного та історико-біографічного жанру мала самостійне естетичне значення. П'єси "Чому не гаснуть зорі" О. Копиленка, "Мужицький посол" Л. Смілянського та інші штучно використовували історичні постаті й факти як матеріал для воєнно-патріотичної пропаганди.

У роки війни закономірно активізувалася одноактна драматургія, добре пристосована до імпровізованої фронтової сцени (і не тільки фронтової), зручна у виконанні, компактна, оперативна, можлива й у самодіяльній постановці. У липні — серпні 1941 р. ***Володимир Суходольський*** (1889—1962) ство-

рив одноактну п'єсу "Дні війни" та чотири скетчі. Згодом з-під його пера вийшли "Шляхи-дороги", "Понад Дніпром", "Гірняцький син", "Хазяйка", "Початок путі", "Заговорив", "Десант". Успіхом у глядача користувалась його комедія "Дурень", написана у традиціях українського водевілю. Комізм ситуації полягав у тому, що сільський парубок, удаючи пришелепкуватого, обманював німців. Народна кмітливість, гумор, оптимізм високо цінувалися на фронті, що сприяло популярності твору.

До жанру одноактівки звертаються в роки війни І. Кочерга ("Квартет"), Я. Галан ("Шуми, Марица") та ін. Якщо оцінювати драматургію 1941—1945 рр. лише за естетичним рівнем, матимемо невтішний висновок: процес розкладу, що посилився у 30-ті рр., активізувався. Та не забуваймо, що, розглядаючи цей період у розвитку нашої драматургії, слід ураховувати унікальні обставини глобального воєнного конфлікту. Зрозуміти, а тим більше відтворити цей конфлікт у всій його загальнолюдській повноті радянська література не змогла.

Процес розвитку української драматургії і театру другої половини 40—50-х рр. спрямовувався керівними постановами партії, котра намагалася регулювати ситуацію. Помітну роль у подальшому занепаді жанру відіграла стаття у "Правді" "Подолати відставання драматургії". Викладені в ній докори були справедливі, загалом правильно названо симптоми хвороби: схематизм, штампи, фальш, агітковий примітивізм, спрощення дійсності тощо. Але "спрямовувальний" документ, певна річ, не розкривав причин занепаду драматургії, та й не міг цього зробити, оскільки джерелом фальші, примітиву і т. ін., що пронизували всі сфери тогочасного життя й мистецтва, була офіційна ідеологія у її сталінському варіанті, принцип партійності, засади методу соцреалізму в цілому.

Драматургія плодила й нагромаджувала штампи і схеми, шукаючи виходу в конструюванні якихось нових схем і штампів, — лише до такого наслідку могла призвести чергова кампанія після згаданої статті. У письменнику цінувався насамперед талант інтерпретатора партійних документів. Найвизначнішою постаттю на ґрунті української драматургії був, як і в роки війни та повоєння, Корнійчук.

Зі звичною для нього оперативністю (синдром "застрільництва") О. Корнійчук одним із перших чи й першим узявся до розробки теми повоєнної відбудови. З'являються його п'єси "Приїздіть у Дзвонкове" (1945), "Макар Діброва" (1948), "Калиновий гай" (1950), плодячи нормативні взірці того, як слід освоювати тему мирного будівництва. Відразу ж скажемо, що драматурги активно використовували при цьому досвід 30-х рр., розробляючи безперспективні з художнього боку "виробничі конфлікти".

Повоєння дає чимало так званих виробничих п'єс, драм і комедій, "повнометражних" і одноактівок. Серед них — "Весна" (1950) М. Зарудного, "Комсомольська лінія" (1951) Є. Кравченка, "Завтра вранці" (1951) О. Ільченка та ін. Повернувшись із фронту, герой однієї п'єси, офіцер Сокіл, виводить відсталу артіль у передові ("Весна" М. Зарудного). Завдяки втручанню демобілізованого фронтовика-переможця в колгоспі з'являється палац культури, музична школа, нова забудова, заврожаюється поле. Сокіл розпочинає навіть будівництво "колгоспного моря"... Подібні ж ідилічні фантазії наявні у п'єсі М. Зарудного "Велике доручення" (1951). Народним гумором приваблювала глядача комедія Є. Кравченка "Комсомольська лінія", хоча і в ній конфлікт, зав'язаний

довкола будівництва міжколгоспної електростанції, конфлікт між "передовою" молоддю й "відсталим" головою колгоспу був усього лише варіантом "обов'язкової програми" — протистояння "хорошого і ще кращого", того фантастичного за відношенням до дійсності конфлікту, в рамках якого задихалася драматургія перших повоєнних років під тиском партійних догм.

Та з'являлися п'єси, які супроводив глядацький успіх. Чи не в усіх театрах СРСР була поставлена комедія В. Минка "Не називаючи прізвищ" (1953), у якій талановито, соковито висміювалось товстошкіре міщанство. Помітними явищами у тогочасній драматургії стали психологічна драма Ю. Яновського "Дочка прокурора" (1953) і сатирична драма О. Корнійчука "Крила" (1954).

"Долаючи відставання драматургії", письменники зосередились на комедійній розробці того різновиду конфлікту між "новим" і "старим", де останнє виступає в шатах міщанства. Згадаймо комедії з елементами сатири "Мовчати заборонено" В. Минка (1955), "Чому посміхалися зорі" О. Корнійчука (1957), "Гості з Києва" Є. Кравченка (1959) та ін. Певної привабливості цим п'єсам додавав гумор, яскраві комедійні ситуації. "Серйозне" ж вирішення того самого, стереотипного для всієї драматургії кола проблем, позбавлене й таких животворних ін'єкцій, було сумовито одноманітним — це п'єси О. Левади "Марія" та "Остання зустріч", В. Собка "Капітан Коршун" і "Золоте листя", Л. Дмитерка "Шляхи людські" й "Золота брама" та ін. На тлі цих творів, які визначали репертуар тогочасних театрів, вирізнялися одноактівки І. Кочерги "Досить простягнути руку", "Хай живе шум!", "Три пари туфель", "Хай буде світло!".

Корпус п'єс, які постали у другій половині 40 — на початку 50-х рр., можна аналізувати за тематикою. Перш за все, це вищеназвані твори, бо в них зображувалось, "оспівувалось", "звеличувалось", а насправді ідеалізувалося і спотворювалося мирне будівництво. Продовжувалась і розробка воєнної тематики; при цьому драматурги загалом спиралися на вже вироблені кліше, не даючи помітних художніх відкриттів. П'єси Л. Дмитерка "Генерал Ватутін" (1946, повоєнна редакція), Л. Смілянського "Ластівка" (1946), Я. Баша "Професор Буйко" (1950), Ю. Буряківського "Прага залишається моєю" ("Юліус Фучік", 1951) пафосно розкривали керівну роль партії в перемозі над фашизмом. Кількісно значним був і список п'єс, присвячених міжнародному життю: трагедія "Під золотим орлом" Я. Галана (1947), "За другим фронтом" В. Собка (1949), "Життя починається знову" Ю. Буряківського (1950), комедія-памфлет "Райський табір" Ю. Яновського (1953), "Під зорями балканськими" О. Левади (1955) та ін.

У кінці 40 — на початку 50-х рр. з'являються п'єси про "класові суперечності" на західноукраїнських землях. Я. Галан ("Любов на світанку", 1948), А. Хижняк ("На велику землю", 1951) та інші не шкодують фарб для зображення переваг соціалістичних перетворень та "розвінчання" всього того, що їм протистояло. Розгортається процес примусової колективізації в Західній Україні. При цьому поза увагою авторів лишаються масові депортації трудівників до Сибіру, розгром греко-католицької церкви, убивства колишніх активістів КПЗУ, взагалі весь кривавий терор, який запанував на західноукраїнських землях після визволення їх од фашистського ярма. Трагедія народу, змученого змінами хижих режимів, безсилого довести своє природне й віковічне право на життя, узгоджене зі своїми націо-

нальними традиціями, характером, демократичними прагненнями, була трактована лише у світлі партійних догм.

Повоєнне п'ятнадцятиліття характеризується появою низки історичних, історико-революційних та історико-біографічних творів. Серед них назвемо віршовану драму Л. Дмитерка "Навіки разом" (1950), де уславлюється дружба українського і російського народів ("старшого" та "меншого" братів), сакралізується вікопомна Переяславська рада й очорнюються "вороги народу", найперше — гетьман Виговський. Драма В. Суходольського "Арсенал" (1953—1956) також викривала "зрадників" і "запроданців": Винниченка, Петлюру, демократичну Центральну Раду, загалом і оспівувала невдале повстання робітників київського заводу "Арсенал", котре, втім, сприяло воєнній перемозі російського більшовизму в Україні і встановленню пролетарської диктатури.

Останні роки з життя Шевченка художньо відобразив у віршованій драматичній поемі І. Кочерга ("Пророк", 1948). Шевченкіану поповнює п'єса О. Ільченка "Петербурзька осінь" (1951), драматична переробка відомої повісті Ю. Яновського "Молода воля" (1954), перша частина задуманої тетралогії Ю. Костюка "Слово правди" (1955). На українській сцені з'являються образи Лесі Українки ("Червоні троянди" Л. Смілянського), Миколи Лисенка ("Творець пісні" Ю. Мокрієва), Софії Перовської ("Перший грім" С. Голованівського) та ін. Закономірний потяг драматургії до культурницької проблематики не став плідним з художнього боку, хоча важливий сам по собі як факт мистецького життя. Головна вада згаданих та інших творів полягала в установці авторів на введення видатних постатей та подій національної культури в догматично потрактований соціалістичний контекст.

Драматургія української еміграції розвивалася протягом 1930—1950-х рр. здебільшого у відриві од широкого сценічного втілення. Якщо в 30-х рр. іще ставилися п'єси В. Винниченка, О. Олеся, С. Черкасенка та ін., то в 40-х рр. сценічне життя одержували далеко не всі драматичні твори українських письменників-емігрантів. Найпомітнішими серед них були лірична драма Л. Мосендза "Вічний корабель" (1933), комедія І. Багряного "Генерал" (1941—1944), історичні п'єси Ю. Косача ("Геральд і Ярославна", 1946; "Байда", 1947; "Дійство про Юрія Переможця", 1947) та ін.

Драматургічна творчість ***Ігоря Костецького*** (1913—1983) настільки своєрідна, що посідає окреме місце в літературі української діаспори. Постійно спрямована проти певних стереотипів, полемічна, як і вся творчість письменника, вона вже з першою п'єсою "Спокуси несвятого Антона" (1948) викликала різку критику. Її підкреслено експериментальна поетика зазнала різкої критики (О. Грицай порівнював п'єсу з маячнею божевільного), спричиненої передусім виразними елементами драми абсурду, фрагментаризацією світу й поєднанням окремих його шматочків у вибагливі алогічні конструкції дійовими особами.

І. Костецького, як і багатьох інших представників МУРу, особливо приваблював мовний, формальний бік письма. Цілком закономірно, що людині, яка пережила страхіття Другої світової війни, людині, яка позбавлена рідної країни, рідного ґрунту, митцеві, який був свідком жорстокої бійні, імпонували ідеї європейського модернізму, основою яких було відчуття надзвичайної складності життя. І. Костецький засвоїв основні постулати модернізму — розпад єдиної картини світу, розчарування у прогресі й гуманізмі, реляти-

візм і втрату логічних зв'язків між предметами, довіру підсвідомості, а не розумові та раціональним міркуванням. Він відчував неадекватність "старої" літератури сучасному життю та тогочасним ідеям.

Значно більше уваги драматичному сюжетові приділив письменник у написаній майже одночасно п'єсі "Близнята ще зустрінуться" (1947) — своєрідному філософському творові, де автор із властивим йому полемічним темпераментом порушує гострі моральні й естетичні проблеми. Події тут розгортаються під час окупації, новорічний маскарад багатопланово й часом парадоксально інтерпретує класичну метафору "життя — театр". Не менш експериментально наснаженою є ще одна помітна п'єса І. Костецького — "Дійство про велику людину" (1948). Написані майже синхронно, ці твори становлять одну з найцікавіших сторінок творчої спадщини письменника — п'єси неоднозначні, суперечливі, для української драматургії виняткові своєю експериментальністю, полемічністю, творчим діалогом з авторитетними естетичними ідеями тогочасної Західної Європи.

У своїх п'єсах, або "творах для театру", як називав їх сам автор, Ігор Костецький звертає на проблему мови та комунікації між людьми особливу увагу, що для багатьох дослідників (Л. Залеська-Онишкевич, С. Павличко) стало приводом для порівняння п'єс І. Костецького з творами представників "театру абсурду", зокрема, з творами Е. Йонеско, Г. Пінтера та С. Беккета, у яких тема комунікації між людьми з'явилася дещо пізніше (прем'єра "Голомозої співачки" Е. Йонеско відбулася у 1950 р., а "Чекаючи на Годо" С. Беккета — у 1953 р.). Ситуації, характери та діалоги як у п'єсах І. Костецького, так і в творах Е. Йонеско нагадують більше образи й асоціації химерних сновидінь, ніж складники щоденної реальності. Зокрема, привертає увагу відсутність логічного, причинно-наслідкового зв'язку у діалогах між героями та в розмірковуваннях і судженнях самих героїв. Проте причини алогічності мовлення у цих двох драматургів різні, як і різні наслідки, до яких призводить неспроможність сучасної людини до комунікації та особливо сприймання нової інформації і чужого мовлення. І. Костецький вдається до ряду прийомів деструкції мови й мовлення, втілюючи таким чином принципову роз'єднаність, відсутність порозуміння й осмисленого діалогу між людьми сучасної епохи.

1.3.5. Олександр Довженко

Могутність мистецького обдарування і моральна безкомпромісність цього письменника зробили його унікальною постаттю в історії української літератури. Він зумів не скоритися тоталітарному тискові, знайшов сили протистояти йому, торуючи шлях до справжніх вершин творчості. Почавши активну літературну діяльність у 1930-х рр., Олександр Довженко (1894—1956) став одним із фундаторів українського кінематографа, увійшовши до плеяди найвидатніших кіномитців світу, писав сценарії, створив новий прозовий жанр — кіноповість, збагативши його низкою знакових для української літератури творів.

Народився письменник 10 вересня 1894 р. у Сосниці на Чернігівщині. Навчався в початковій і вищепочатковій школах, у Глухівському учительському інституті, вчителював. 1917 р. переїздить до Києва, вступає до Комерційного інституту, поринає в політичну боротьбу. На початку 20-х рр. змінює чимало керівних посад у системі народної освіти, працює в дипломатичних місіях у Польщі, Німеччині, де відвідує лекції в Берлінській академічній вищій школі

Олександр Довженко.

образотворчого мистецтва. Повернувшись 1923 р. в Україну, стає відомим художником-графіком, ілюстратором періодичних видань, карикатуристом.

1926 рік можна вважати доленосним у біографії Довженка. У цей час він потрапляє до Одеси, де працює на кіностудії разом зі своїм другом Ю. Яновським, який тоді був її головним редактором. Із цього року Довженко одну за одною знімає сатиричну комедію "Вася-реформатор" (1926), короткометражну комедію "Ягідка кохання" (1926), "Сумку дипкур'єра" (1927), "Звенигору" (1928). До перших двох сам пише сценарії, в третій — єдиний раз знімається як актор. Саме "Сумку дипкур'єра" письменник вважав початком свого справжнього шляху в кіномистецтві. Ці фільми вже наприкінці 20-х рр. принесли О. Довженкові заслужену популярність, яка з кожним твором зростала.

У 1929 р. він знімає за власним сценарієм фільм "Арсенал" (відтоді всі фільми зніматиме тільки за своїми сценаріями). Події повстання робітників київського заводу "Арсенал" (1918) письменник трактує з прорадянських позицій, проте це не нівелює могутній загальнолюдський потенціал твору. Символічні картини, насичений відеоряд фільму витримані в тому поетичному, пісенному річищі, який властивий усій творчості митця. В "Арсеналі" вражали художньою несподіваністю талановито застосовані Довженком засоби умовності (у тупому розпачі б'є однорукий солдат-селянин коня — "злидні заїдають". І раптом кінь повертається: "Не туди б'єш, Іване"); народнопоетична образність, засоби українського фольклору, пісні органічно поєдналися тут з технікою найсучаснішого мистецтва ("Ой були в матері три сини" — перший титр "Арсеналу").

1930 року з'явилася "Земля", яка впевнено вивела українське мистецтво на широкі міжнародні обшири й принесла Довженкові світову славу. Кінокритики й кіномитці відзначатимуть масштабні, романтично узагальнені образи героїв фільму, незвичайні ракурси, монументальність композиції багатьох кадрів, особливий плавний ритм монтажу. Пізніше, 1952 р., О. Довженко повернеться до цього фільму й напише за ним кіноповість — твір, який має окрему мистецьку вартість.

На початку 1930-х рр. О. Довженко виїздить у тривале закордонне відрядження, з 1933 р. працює в Москві, де готується до зйомок "Аерограду" (1935). У цей час загострюється його конфлікт із владою, письменник дедалі більше розходиться із більшовицькими цінностями, з класовим розумінням дійсності. Дотепер у його творах ці переконання досить мирно співіснували з гуманістичним пафосом, з національними цінностями. Проте вже в 1933 р. загострюється конфлікт, розвиток якого накладе фатальний відбиток на творчу долю О. Довженка. Це не лише опозиція письменника до влади, а й внутріш-

ня колізія, що полягала в поступовому розчаруванні під тиском реальності в тих класових ідеалах, які він прийняв у 20-х рр., вступивши до лав більшовицької партії.

Ранні твори засвідчили утвердження в українському мистецтві унікального авторського стилю О. Довженка, у якому органічно поєднувалися суворий життєвий реалізм із високою романтикою, символіка масштабних образів і проникливий ліризм. Змальований у "Землі" "класовий" конфлікт служив тільки тлом розгортання справжнього образного світу фільму, який піднімався над житейською конкретикою до масштабів вічних проблем, до епічного узагальнення величезної художньої сили. Ця неповторна суто "довженківська патетика" властива і наступному творові митця — картині "Щорс" (1939). Присвячений громадянській війні, "Щорс" разом з тим був гострою відповіддю на події в світі, насамперед на визрівання фашистської агресії. Довженко, за його словами, віддав картині "весь свій життєвий досвід", створюючи її "з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу..." Фільм швидко став популярним, глядачеві подобались подані з гумором колоритні народні характери, особливо Боженка, Трояна, Чижа... Запам'ятовувалася реквіємно-патетична сцена смерті Боженка: обережно несуть на носилках таращанці свого умираючого командира, а навколо широкий безмежний степ, ревуть важкі гармати, в порожнє небо звивається дим і прах пожежі, "все виросло до велетенських розмірів своїх", могутньо звучать "Заповіт" Шевченка та тихі прощальні слова Боженка.

У травні 1941 р. він закінчив сценарій "Тарас Бульба", почав знімати фільм, задумавши поетичну епопею з історії українського народу, переносячи на екран прозу близького йому Гоголя. Завершити розпочате перешкодила війна. Довженко проситься на фронт і протягом 1942—1943 рр. працює як пропагандист політуправління, політпрацівник, військовий кореспондент на Північно-Західному, Сталінградському, Воронезькому фронтах. Одночасно ставить документальні фільми, пише кіносценарії, оповідання й статті, постійно виступає на радіо.

Вражає обсяг зробленого письменником за роки війни. Це і написані протягом 1942—1943 рр. кіноповість "Україна в огні", протягом 1944—1945 рр. — "Повість полум'яних літ", і численні статті в періодиці, і оповідання "Ніч перед боєм", "Відступник", "Стій, смерть, зупинись!", "На колючому дроті", "Воля до життя", "Битва", "Перемога", "Мати", і листівки, і багато інших творів. У публіцистиці, оповіданнях, щоденникових записах, усій воєнній прозі Довженка вражають напруга пристрасті, "вогняна патетика". Довженко умів звертатися до всього народу, говорити від його імені, умів і створювати образи, у яких ніби матеріалізовано весь народ, його дух.

Такими, наприклад, виступають діди з наддеснянського села Савка і Платон в оповіданні "Ніч перед боєм", одному з найсильніших у нашій воєнній прозі. Твір будується як розповідь капітана Колодуба про перші місяці війни, про відступ. Старі діди-колгоспники, які, спостерігаючи це, допомагають бійцям переправлятися на другий бік Десни, вміють сказати й гірке слово правди червоноармійцям — усім своїм ладом мислення, своїми гострими й розважливими судженнями про життя і смерть, любов і ненависть, виповненими болем думками, самою своєю героїчною смертю являють нам правдивий образ воюючого українського народу.

Як і в оповіданні "Ніч перед боєм", в кіносценарії "Україна в огні" Довженко

сміливо вникав в усі героїчні й складні, драматичні сторінки війни: відступу, окупації німецькими фашистами України. Душі великі й душі ниці, безмежна любов до Батьківщини й безмежна ненависть до окупантів, зусилля ворогів шибеницями, розстрілами, провокаціями, натравлюванням людей один на одного залякати й розкласти народ — і його мужнє пронесення свого знамена боротьби крізь усі жахи й морок окупації. Розкриваючи героїчне, Довженко розкривав і низьке, слабодухе, явища людської малості, страху, роздумував над їхніми причинами щоправда, подеколи надто відверто передоручаючи героям свої публіцистичні тези про недостатність виховання історією, неприпустимість зневажливого ставлення до історичного минулого.

"Україна в огні" — це крик болю, це перше, гостре, вразливе сприймання фашистської навали. Довженко не оминає гострих проблем, устами героїв запитує самого вождя: як же сталося, що не "б'ємо ворога на його території" і цілий народ український віддано на заклання? О. Довженко полемізує з однобічними й поверховими поглядами на війну. Митець бачить і героїзм людини, яка стала на оборону своєї Батьківщини, справедливість її помсти й кари, але він бачить також і тяжкі трагедії народу, зранюючий моральний вплив війни на людину, бо "людина народжена для радості, праці, для братства". Ясна річ, кіноповість не сподобалася Сталіну, і він її заборонив як для друку, так і для постановки.

Напруженою була творча діяльність митця і в повоєнний час — це яскраво засвідчує хроніка його режисерської і письменницької праці в останнє десятиліття. Він створює художньо-документальний фільм про Вірменію "Країна рідна" з власним дикторським текстом, починає роботу над романом "Золоті ворота", де головним персонажем мав виступати давно виношуваний ним і так чи інакше вже окреслюваний в різних творах, зокрема в "Україні в огні", народний герой-трудівник і воїн Кравчина; пише п'єси "Молода кров" і "Міра життя", остаточно завершує п'єсу "Потомки запорожців" ("На зламі століть", 1953), знімає фільм "Життя в цвіту", створює на основі кіносценарію п'єсу з такою ж назвою (1946) і другий варіант фільму "Мічурін" (1949), пише кілька оповідань ("У полі", "Слава", "Сіятель" та ін.), сценарії "Прощай, Америко!" і "Відкриття Антарктиди", викладає у ВДІКу, читає лекції перед різними аудиторіями, виступає зі статтями, доповідями, промовляє з трибуни Другого з'їзду письменників СРСР, 1954 р. створює кіноповість "Зачарована Десна".

У 50-х рр. розпочинається будівництво Каховської ГЕС, і письменник, задумавши фільм про цю подію, кілька років їздить до Каховки, живе там, зустрічається з будівельниками, селянами, інженерами, вченими, збирає матеріал, веде записні книжки і щоденник. Із притаманною йому громадянською пристрастю й зацікавленістю він дбає не лише про майбутній фільм, а й висловлює незгоду, обурення, конструктивну критику. 1956 р. письменник завершує кіноповість "Поема про море".

У той же час О. Довженко друкує "Зачаровану Десну" — автобіографічний твір, спогади письменника про своє дитинство, перші кроки пізнання життя, про діда і прадіда Тараса, прабабу, матір і батька, коваля діда Захарка, дядька Самійла — неперевершеного косаря, про "перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих..." Спогади ці час од часу переростають у авторські роздуми — про "тяжкі кайдани неписьменності і несвободи", інші лиха й

страждання трудових людей України і разом з тим — багатство їхніх душ, моральне здоров'я, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, їхню вроджену готовність до "найвищого і тонкого", про війну і спалене фашистами село, про джерела дитинства і ставлення до минулого.

Повість О. Довженка з'явилася в час, коли в українській прозі, і не тільки в ній, значно посилився інтерес до лірико-публіцистичного, лірико-епічного осягнення індивідуальної людської долі і долі народу. У "Зачарованій Десні" народне й особисте поставали в рівновеликій гармонійній взаємодії.

Про наявність у кіноповісті і лірико-романтичного, і реалістично-побутового, і публіцистичного, і сповідально-поетичного струменів ішлося не раз. Слід лише підкреслити особливе значення в цій цілісній "полісемічній" розповіді й ліріко-іронічної тональності — повість густо помережана "лагідними усмішками", а подекуди зблисками іронічно-сатиричного стилю, наприклад, згадки про "нетипову ворону", дуже некрасивих і коростявих коней, яких "не можна узагальнити".

Багато хто з дослідників Довженка звертає увагу на те, що різножанрові його твори тісно пов'язані між собою й укладаються в єдиний цикл, чи єдину епопею, що висвітлює корінні етапи в житті українського села. Не раз говорив про це і сам Довженко. Головним героєм його творів справді виступає увесь український народ; історичний шлях нашого народу, етапи його життя й боротьби є постійним об'єктом образного синтезу митця. Незаперечним є одне: оповідання, кіноповісті Довженка мають внутрішню єдність, значно більшу, ніж звичайна спільність у творах, написаних тим самим письменником, — це і справді ніби одна книга про час і народ, її прологом по праву може вважатися "Зачарована Десна", а вершиною — "Поема про море", перейнята прагненням широкого поетичного синтезу розповідь про сучасність та історію, народ і особистість, працю й красу, схвильовані роздуми про "народну душу" та "виховання почуттів".

У кіноповісті фактично вперше в тодішній літературі порушувалося питання, яке стане предметом широких художніх роздумів у кінці 60-х рр., — про єдність матеріального і духовного, взаємозалежність науково-технічного прогресу і прогресу людини. З боку філософського тут не раз заявляла про себе, а то й вибухала, складна діалектика загального й окремого. Будівництво могутньої ГЕС, нового моря — це реальне творення добра, це тепло і світло для людей, це вода в засушливому степу. Але в ім'я цього і Кравчині, і Шияну, і Бесарабу треба зруйнувати хату, в якій виріс і сам, і батько з матір'ю, і діти, треба вирубати садок біля чистої криниці, треба вирвати щось із серця рідне й дороге.

Позитивну "програму", ідеал автора втілено в ряді "бриластих" і колоритних героїв — цим "Поема про море" не в останню чергу вирізнялася в літературному процесі. Генерал Федорченко — людина мужньої долі й непохитного характеру; голова колгоспу Сава Зарудний, що "весь проріс корінням хліба"; Іван Кравчина, красивий у роботі, бо працює легко й швидко, у любові до величенького гурту своїх дітей, до дружини Марії; старий тесля Максим Федорченко, Олеся, п'ятдесятирічний Філон Бесараб з "античним чолом" і голосом чистим і проникливим, і чимало інших.

У кіноповісті постає і образ автора — складний, емоційно та інтелектуально багатий, де в чому суперечливий, але надзвичайно глибокий і чуйний на людську красу характер. По-музикальному сприйнятливий до навколишнього

світу, естетично проникливий, автор "Поеми про море" переповнюється високими почуттями, спостерігаючи і птахів у вечірньому небі, і картини зосередженої людської праці. Думаючи про проблеми й труднощі в житті людини, він нещадно судить і себе; моральний максималізм — ще один із Довженкових громадянських і естетичних "уроків". Образ автора в "Поемі про море" — явище художньо своєрідне, без його аналізу важко збагнути джерела гармонії змісту й форми в кіноповісті, засади Довженкової естетики (вся творчість О. Довженка, — писав М. Рильський, — "це передусім він сам").

Активна мистецька настроєність на сучасність та її проблеми, органічний історизм образного мислення, принципи творення глибоко народних, національно-своєрідних характерів, поєднання високого романтичного злету думки з проникливим аналізом реальної дійсності, переосмислення поетики народної творчості, вільне застосування гіперболізму, гротеску, символіки — це й багато іншого істотно збагачувало пошуки української прози.

1.4. Література 1960—1980-х років

1.4.1. Літературний процес

Величезні зміни, пережиті Україною в 60—80-х рр., наклали помітний відбиток на художній процес, різко й неодноразово змінюючи соціальні передумови його розвитку. Тоталітарні негації не знищили, та й не могли знищити осердя літератури, її гуманістичний потенціал, співмірний з духовністю народу. Шляхи мистецького самовираження нації більш чи менш складні за будь-якої епохи, але мистецтво існує, доки існує народ.

Позитивні тенденції в літературі з'являлися в контексті загальномистецьких зрушень. На 60-ті рр. припадає становлення українського поетичного *кінематографа* — і в подальших десятиліттях найвиразнішої лінії національного кіномистецтва ("Тіні забутих предків" С. Параджанова, "Ніч на Івана Купала", "Білий птах з чорною ознакою" Ю. Іллєнка, "Камінний хрест" Л. Осики, "Вавилон-XX" І. Миколайчука та ін.). Традиції О. Довженка, І. Савченка, І. Кавалерідзе розвивають Т. Левчук, В. Денисенко, Г. Кохан та ін. У жанрі комедійного кіно В. Іванов знімає фільм "За двома зайцями".

Прихід нових сил і творче відсвіження старших помітні і в інших жанрах мистецтва. Поряд із композиторами-поборниками класичних традицій української *музики* (Л. Ревуцький, П. Козицький, Г. Верьовка, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, А. Штогаренко, Г. Майборода, П. Майборода, К. Данькевич, Ю. Мейтус, В. Кирейко, М. Вериківський та ін.), плідно працюють носії нових музичних ідей (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Губа, Є. Станкович, В. Загорцев, М. Скорик, Леся Дичко та ін.). Значних змін зазнає естрадна музика (творчість О. Білаша, В. Івасюка, М. Скорика та ін.), здобуває широку популярність майстерність оперних співаків (Б. Гмиря, Лариса Руденко, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, Белла Руденко, А. Мокренко, А. Солов'яненко, А. Кочерга, Діана Петриненко, Євгенія Мірошниченко та ін.), драматичних акторів (Г. Юра, Д. Мілютенко, Наталя Ужвій та ін.), естрадних виконавців (Софія Ротару, В. Зінкевич, Н. Яремчук та ін.), творчих колективів ("Смерічка", "Кобза", "Світязь" та ін.). Дедалі помітніше заявляє про себе сучасна українська

пісня (поети-піснярі М. Ткач, М. Сингаївський, В. Крищенко, С. Пушик).

Образотворче мистецтво починаючи з 60-х рр. працює на злам стереотипів епохи сталінізму, в багатьох жанрах розвиваючи найрізноманітніші тенденції: від реалістичної школи до найлівіших авангардних спрямувань (М. Дерегус, М. Глущенко, М. Божій, Й. Бокшай, В. Кушнір, О. Шовкуненко, С. Шишко, В. Патик, В. Касіян, Г. Якутович, О. Губарев, І. Їжакевич, А. Петрицький, Т. Яблонська, І. Філонов, А. Базилевич та ін.).

Загальне пожвавлення літературного, мистецького, наукового життя в Україні, звично пов'язуване лише з хрущовською "відлигою", насправді є відгомоном глобальних зрушень у політичному, соціальному, культурно-мистецькому прогресі людства: саме ці роки позначені рішучою боротьбою за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, крахом колоніальної системи, виникненням опору в "соціалістичному таборі" (угорські, чехословацькі події), студентськими заворушеннями, рухом "сердитих молодих людей", появою нових мистецьких форм, що заперечували традиційну культуру й активно революціонізували мистецьке життя (поширення рок- і поп-музики, жанру антироману, театру абсурду та інших авангардних напрямів у всіх без винятку видах мистецтв тощо).

Хроніка літературно-мистецького процесу 60—80-х рр. засвідчує строкатість і нерівність розвитку української культури, а водночас і її невід'ємність од загальнолюдської культурної спільноти.

Наприкінці 50-х рр. в Україні засновано нові видання: журнали "Прапор" (1956), "Радянське літературознавство" (1956), "Народна творчість та етнографія" (1957), "Всесвіт" (1958), газету "Друг читача" (1960), цього ж року вийшов 1-й том Української Радянської Енциклопедії (УРЕ). Постановою Ради Міністрів УРСР від 20 травня 1961 р. запроваджено Державну премію УРСР ім. Т.Г. Шевченка. У 1962 р. "Літературну газету" перейменовано на "Літературну Україну", це видання помітно змінило своє обличчя.

Великі письменницькі зібрання — IV з'їзд письменників (1959), III пленум правління СПУ (1960) — прикметні поворотом до відживлення національних джерел, заблокованих у попередні десятиліття. Одним із найпомітніших наслідків цього процесу було повернення читачеві значної частини художньої спадщини В. Бобинського, Д. Бузька, О. Влизька, В. Гжицького, І. Дніпровського, О. Досвітнього, М. Драй-Хмари, В. Еллана, Г. Епіка, П. Капельгородського, Я. Качури, Г. Косинки, Г. Коцюби, М. Куліша, Я. Мамонтова, О. Слісаренка, С. Тудора, В. Чумака та ін. Реабілітовано М. Йогансена, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Семенка, В. Свідзінського, В. Вражливого, П. Филиповича, М. Філянського, Гео Шкурупія та інших, хоч їхні твори, як і раніше, не видавалися.

Білі плями культури заповнювалися вибірково, а повернення в естетичний обіг художніх творів позначалося неповнотою. Так, М. Куліш виходив без "Мини Мазайла", "Народного Малахія", Є. Плужник — без роману "Недуга" та численних поезій, М. Зеров — без його критики й літературознавчих праць, П. Тичина не видавав "Золотого гомону" й "Скорбної матері", М. Бажан — "Сліпців", В. Сосюра — "Третьої роти" й "Мазепи". "Реабілітація" обминула стороною М. Хвильового, М. Івченка, Г. Михайличенка, Г. Чупринку та багатьох інших письменників.

Ідеологічна цензура на деякий час послабшала, однак і далі пильно опікала літературу. Короткочасну хрущовську

"відлигу" змінили брежнєвсько-сусловські "заморозки", 1965 р. вже почалися нові арешти. Засуджено І. Світличного, Є. Сверстюка, Ю. Бадзя, І. Калинця, В. Стуса, В. Захарченка, О. Різниченка, Т. Мельничука, В. Рубана, В. Марченка, О. Бердника та ін.

Під прес цензури потрапляють "Собор" О. Гончара, "Мертва зона", "Родинне вогнище" Є. Гуцала, "Мальви" Р. Іваничука, "Полтва" Р. Андріяшика, "Іван" І. Чендея, "Турецький міст" Р. Федоріва, "Неопалима купина" С. Плачинди й Ю. Колісниченка, "Меч Арея" І. Білика та ін. Відлучені від активної творчості Б. Антоненко-Давидович, М. Лукаш, Г. Кочур, Михайлина Коцюбинська, С. Колесник, В. Голобородько, В. Іванисенко. Понад 15 років минуло між третьою і четвертою книжками Ліни Костенко, десятиліття — між книжками 60-х і 70-х рр. Вал. Шевчука. Двадцять років не з'являвся на екранах фільм Ю. Іллєнка, поставлений за кіноповістю І. Драча "Криниця для спраглих". Досі не розкриті обставини загибелі талановитої художниці Алли Горської, видатного композитора В. Івасюка. Постійно тривала критика тих чи інших творів за відступи од соцреалізму ("Гетьманівна" В. Мисика, "Гранослов" Д. Павличка, "Набережна, 12" Вал. Шевчука, оповідання Гр. Тютюнника, романи Б. Харчука).

Утім нетривале послаблення режимного тиску в першій половині 60-х рр. привело до загального позитивного зрушення в культурному житті України. Добре зазвучали твори українського мистецтва у загальносоюзному контексті. Ленінських премій удостоюються О. Довженко за "Поему про море" (1959), М. Рильський за книжки "Троянди й виноград" і "Далекі небосхили" (1960), М. Стельмах за трилогію "Велика рідня", "Кров людська — не водиця", "Хліб і сіль" (1961), О. Гончар за роман "Тронка" (1964).

Присуджено перші Шевченківські премії: П. Тичині за вибрані твори в трьох томах (1962), О. Гончару за роман "Людина і зброя" (1962), В. Сосюрі за збірки "Ластівки на сонці" і "Щастя сім'ї трудової" (1963), Г. Тютюннику за роман "Вир" (1964), Ірині Вільде за трилогію "Сестри Річинські" (1965), М. Бажану за поему "Політ крізь бурю" (1965). Помітною подією стала поява кількох художніх творів, присвячених Т. Шевченкові, передусім роману "В степу безкраїм за Уралом" (1964) Зінаїди Тулуб — письменниці, яка ще в 30-х рр. внесла нове дихання в історичну прозу своїм романом-епопеєю "Людолови" і лише 1956 р. була реабілітована після тривалих репресій і заслання.

Широко відзначалося 150-річчя Т. Шевченка (об'єднаний пленум правлінь СП СРСР і України, відкриття пам'ятника Т. Шевченкові в Москві), як і ювілеї та річниці інших українських письменників та митців (деякі — за рішенням Всесвітньої Ради Миру), зокрема, 100-річчя І. Франка (1956), 50-річчя з дня смерті Лесі Українки (1963), 100-річчя Ольги Кобилянської (1963), 100-річчя М. Коцюбинського (1964) та ін. З нагоди ювілею І. Франка у Львові відкрито пам'ятник поетові (1964).

Частішають декади й тижні української літератури та мистецтва в інших республіках і різних національних літератур в Україні. Вони мали насамперед пропагандистську спрямованість (ідеї "дружби народів", "інтернаціоналізму", "взаємозближення" і т. ін.), але об'єктивно сприяли обміну духовними скарбами, мали свій вплив на інтенсифікацію творчого процесу в різних культурах. Ще більшою мірою пожвавлювало мистецьке життя повернення багатьох репресованих імен у російську та інші

національні літератури, видання творів Хемінгуея, Белля, Ремарка, Камю, Кафки та ін.

60-ті роки — час виникнення нових продуктивних тенденцій у літературному процесі, піднесення загального ідейно-художнього, інтелектуально-філософського рівня в мистецтві, час творчого оновлення, "третього цвітіння" старших майстрів пера (М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана, В. Сосюри, Л. Первомайського, В. Мисика, А. Малишка, І. Муратова), приходу нової хвилі в поезії, прозі, критиці. Дебютантів широко представляє "Літературна Україна"; починаючи з 1961 р. відводяться цілі "полоси" М. Вінграновському ("З книги першої, ще не виданої", 7 квітня 1961 р.), В. Коротичу ("Вірші лікаря Коротича", 5 травня 1961 р.), М. Сингаївському ("Чотири сторони світу", 3 червня 1961 р.), Є. Гуцалу і Ю. Щербаку (30 червня 1961 р.), І. Драчу ("Ніж у сонці", 18 червня 1961 р.), В. Дрозду, Є. Гуцалу, Вал. Шевчуку (23 січня 1962 р.), Ліні Костенко (26 січня 1962 р.). У "Літературній Україні", "Зміні" ("Ранок"), "Дніпрі", "Молоді України", інших виданнях виступали В. Симоненко, Гр. Тютюнник, Б. Олійник, дебютували здібні львівські письменники Р. Федорів, Р. Іваничук, харківські — Р. Третьяков, Р. Полонський та ін. Характер молодої критики визначали праці І. Дзюби, І. Світличного, Є. Сверстюка та ін., які підходили до літературного процесу з критеріями підвищеної вимогливості, протистояли вульгарному соціологізму.

Темі зближення народів, "радянському патріотизму" присвячувалися незліченні статті, громадські акції, видавалися збірники "Література дружби та єднання" (1972), "Література правди і прогресу" (1974), "Взаємозбагачення і зближення літератур народів СРСР" (1977), "Братерство народів — братерство літератур" (1979), "Будівник комунізму — герой багатонаціональної радянської літератури" (1980) та ін. Національна специфіка літератури послідовно нівелювалася, що не могло не призвести до ряду негативних наслідків: притлумлення інтересу до національної історії, зокрема відчутне послаблення позицій історичної прози, над авторами якої часто зависало звинувачення в "антиісторизмі", "ідеалізації старовини" (Р. Іваничук, Р. Федорів, Р. Іванченко, І. Білик), відсування на далеку культурну периферію традиційної народознавчої проблематики, сільської теми тощо.

У культурному житті під тиском партійного диктату різко окреслились два офіціозні полюси: позитив і негатив. Перший мав невелике коло "магістральних тем", сформульованих у ряді партійних постанов та "основоположних" статтях вищих літературних сановників. Показова тут стаття М. Шамоти "За конкретно-історичне зображення життя в літературі", надрукована в "Комуністі України" (1972); у ній знайдемо перелік не лише проскрибованих імен, творів, а й тем та проблем. З неї починається остаточна, фронтальна війна проти будь-якого "свободомислія" в літературі, яка потрапляла в цілковиту залежність від приписів послідовно витворюваного системою "соціалістичного реалізму".

Одна з помітних тодішніх кампаній розпочалася 1970 р. у Харкові VI розширеним (і "настановчим") пленумом правління СПУ на тему "Людина праці в сучасній українській літературі" (основна доповідь В. Козаченка). Цей пленум поклав початок цілій серії подібних акцій з подібних тем. Такі пропагандистські заходи спричинили появу довгого ряду кон'юнктурних творів, перейнятих фальшивим "життєствердним

пафосом", відображенням дійсності "у світлі" чергових партійних рішень, безлічі бравурних нарисів на "виробничу тему" та ін.

Створенню "належної" атмосфери сприяли науково-теоретичні обговорення на пріоритетні теми, зокрема конференція "Соціалістичний спосіб життя і радянська література", проведена СПУ та Інститутом літератури до п'ятої річниці постанови ЦК КПРС "Про літературно-художню критику" (1972). За її матеріалами в 1977 р. вийшов збірник "Соціалістичний спосіб життя і література". У розвиток теми 1978 р. Інститут літератури разом зі Спілкою письменників проводить іще одну конференцію — "Конституційні гарантії свободи творчості в СРСР і сучасна радянська література", що наступного року також увінчалася відповідним збірником ("Питання соціалістичного реалізму", вип. 4).

На іншому, негативному полюсі не менш активно нагніталася напруга "контрпропаганди", розвінчування ворожого й антигуманного "буржуазного способу життя", породжуючи безліч статей на цю тему, збірники на зразок "Проти фальшивих концепцій", "В чаду фальшивих ідей" (1974), "Антигуманізм новітніх фальсифікаторів" (1976), щорічний львівський збірник "Пост Ярослава Галана" тощо; в гуманітарних академічних інституціях така тематика неодмінно планувалася й нав'язувалась ученим.

Коло "магістральних тем" було порівняно невеликим, до них входили ще розкриття досягнень НТР, тема інтернаціоналізму, "ленінська тема", "міська тема" тощо. Вихід за їхні рамки, відхилення од "генеральної лінії" нерідко переводили митців до когорти проскрибованих. У цей час активно функціонують "чорні списки", в яких фігурують імена допущених і недопущених до ефіру, екрану, преси, відбуваються виключення з партії, пониження в посадах і звільнення з роботи, "тихі репресії" (Л. Махновець, Михайлина Коцюбинська, Б. Антоненко-Давидович, Г. Аврахов, В. Іванисенко, С. Колесник, М. Сиваченко та ін.). Затим котиться нова хвиля арештів, зокрема й повторних; друкуються "покаянні листи" критикованих. Під завісу цього безчасів'я покінчили життя самогубством Гр. Тютюнник (1980), В. Близнець (1981).

Між цими двома стулками ідеологічного пресу, "пропагандою" і "контрпропагандою", література й мистецтво зазнавали непоправних втрат. Проте поряд із творами кон'юнктурними, вимушеними, нерідко й у доробку одного митця траплялися речі, які не вкладалися в соцреалістичні приписи, порушували канони. Такі твори найчастіше лишалися невідомими культурній громадськості, а деякі з них — і досі в тіні, як то сталося з багатьма операми В. Губаренка, "Ятранськими іграми" (1978) І. Шамо, фольк-операми Є. Станковича "Цвіт папороті" (1979) та В. Зубицького "Чумацький шлях" (1983). Багатьох прикростей від офіційних мистецьких "кваліфікаторів" зазнали композитори, які працювали в нетрадиційній стилістиці (В. Сильвестров, В. Губа, В. Бібик, В. Загорцев та ін.), художники — особливо "буржуазного" авангардного спрямування (О. Дубовик, В. Пасивенко, К. Саченко, О. Івахненко та ін.).

У 70-ті рр. з великими труднощами пробиває собі шлях у теорії й практиці українського мистецтва довго проголошувана "ворожою" художня умовність, розкута асоціативність, абстрактна образність. Важко й не завжди безкарно давалися навіть незначні прориви за межі регламентованих проблем, не легше відшукувалися й естетичні вартості всередині їхніх рамок. Проте такі виходи були.

Протягом 70—80-х рр. друкуються 11 томів "Словника української мови", започатковано літературні огляди "Рік — 74" та ін. (згодом "Літературна панорама") у видавництві "Дніпро", щомісячну серію "Романи й повісті" ("Дніпро"), збірники "Література і сучасність", "Проблеми. Жанри. Майстерність" ("Радянський письменник"), "Література. Діти. Час" ("Веселка").

Непоодинокі прориви у світ правдивих мистецьких вартостей траплялися й у красному письменстві. Виходять поетичні збірки Д. Павличка "Сонети подільської осені" (1973), "Сонети" (1978); Ліни Костенко "Над берегами вічної ріки" (1977), історичний роман у віршах "Маруся Чурай" (1979), "Неповторність" (1980); І. Драча — драматична поема "Дума про вчителя" (1977). У прозі — романи "Лебедина зграя" (1971) В. Земляка, "Зорі й оселедці" (1972) В. Міняйла, "Циклон" (1970) і "Бригантина" (1972) О. Гончара, "Місяць над майданом" (1971) та "Хліб насущний" (1976) Б. Харчука, "Біла тінь" (1975) Ю. Мушкетика, історичні романи П. Загребельного ("Первоміст", 1972; "Євпраксія", 1975; "Роксолана", 1980), "Ирій" (1974) В. Дрозда, збірки оповідань "Батьківські пороги" (1972) та "Коріння" (1976) Гр. Тютюнника, повісті Є. Гуцала "Шкільний хліб" та "Сільські вчителі" (1982) та ін.

Серйозні набутки в 60—80-ті рр. має численний корпус українських перекладачів, серед яких передусім слід назвати таких визначних майстрів перекладацького мистецтва, як М. Лукаш ("Фауст" Гете, "Декамерон" Боккаччо та ін.) і Г. Кочур (Шекспірів "Гамлет", європейська поезія від античності до другої половини XX ст.). Помітними явищами стали вперше видані українською мовою "Іліада" та "Одіссея" Гомера (Б. Тен), "Божественна комедія" Данте (Є. Дроб'язко), "Сузір'я французької поезії" (М. Терещенко), антології грузинської, білоруської, словацької, чеської, вірменської поезії, а також багатотомники творів Джека Лондона, Гі де Мопассана, Анатоля Франса, Г. Гейне, В. Шекспіра, Б. Пруса, Шолом-Алейхема, Е. Хемінгуея, серійні видання "Вершини світового письменства", "Перлини світової лірики", "Зарубіжна новела" тощо. Плідною була діяльність таких активних перекладачів з різних мов, як Ірина Стешенко, С. Сакидон, О. Кундзіч, С. Ковганюк, Д. Бобир, М. Шумило, Ф. Гавриш, М. Пінчевський, А. Лисенко. З кількох мов успішно перекладають Ю. Лісняк, Д. Паламарчук, А. Перепадя, Ольга Сенюк, В. Гримич, П. Соколовський, В. Шовкун, І. Дзюб, О. Мокровольський, О. Синиченко, Г. Халимоненко.

В Україні видаються переклади з багатьох давніх і сучасних мов Заходу й Сходу: давньогрецької й латинської (Й. Кобів, А. Содомора, В. Стрільців, Ю. Цимбалюк), англійської (О. Терех, В. Митрофанов, Р. Доценко, Марія Габлевич, Соломія Павличко, В. Діброва), французької (В. Коптілов, Тамара Воронович, М. Москаленко, Г. Філіпчук, Марія Венгерівська), німецької (М. Дятленко, Є. Попович, А. Плюто, Л. Череватенко, Євгенія Горева, Галина Лозинська), іспанської (М. Литвинець, Б. Дзюба, Маргарита Жердинівська), італійської (І. Корунець, І. Труш, Оксана Пахльовська), новогрецької (О. Пономарів, А. Чардаклі, В. Степаненко), угорської (І. Чендей, Ю. Шкробинець, І. Мегела), слов'янських (В. Житник, І. Ющук, В. Струтинський, О. Микитенко, Д. Андрухів, М. Павлюк), румунської (В. П'янов, С. Семчинський, А. М'ястківський, І. Кушнірик), китайської та японської (І. Чирко, Г. Турков, І. Дзюб), перидської і таджицької (О. Шокало), гру-

зинської (Р. Чілачава, О. Мушкудіані), вірменської (О. Божко, В. Кочевський), хінді (С. Наливайко, Ю. Покальчук), єврейської (з ідиш — Олена Пархомовська, М. Талалаєвський, А. Кацнельсон, з івриту — М. Фішбейн), литовської (Д. Чередниченко), латиської (М. Григорів, Ю. Завгородній), естонської (О. Завгородній).

"Відпруження" культурного життя в Україні не збігається в часі з початком "перебудови". Воно стає дедалі відчутнішим уже наприкінці 70-х рр., одразу після "маланчуківщини". Це наочно ілюструють тогочасні Шевченківські премії: 1978 р. відзначено (посмертно) роман "Лебедина зграя" В. Земляка (хоч по виході довкола нього не розсіювався туман підозріливості); 1980 р. — роман М. Стельмаха "Чотири броди", видання якого чотири роки штучно затримувалося; 1981 р. — роман А. Дімарова "Біль і гнів"; 1984 р. — дитячі твори М. Вінграновського та ін.

Штучні рамки соцреалістичних формул дедалі більше руйнуються, доки не зазнають остаточного краху в середині 80-х рр. під тиском процесів демократизації, гласності, наростаючого національного відродження.

З кінця 80-х рр. письменники України, як і завжди у вирішальні моменти історії, були на передньому краї політичної і культурної боротьби за державну незалежність. З ініціативи письменницької громади створюється Товариство української мови ім. Т.Г. Шевченка, Народний рух України (І з'їзд якого відкривав О. Гончар), відбувається масовий вихід творчої інтелігенції з лав КПРС (так, приміром, редакція журналу "Жовтень" вийшла всім колективом), письменники беруть активну участь у створенні нових політичних партій та ін.

"Перебудова" прикметна передусім поступовим зняттям найрізноманітніших табу — від нерішучої реабілітації М. Хвильового, В. Винниченка на початку 80-х рр. до повного розкриття спецсховищ, зняття будь-яких заборон з історичних постатей, національно-духовної проблематики, закордонних зв'язків. Цей процес розгорнувся на повну силу з проголошенням незалежності України.

Література 60—80-х рр. була невід'ємною частиною свого суспільства, духовним продовженням свого часу. І якщо в самому житті мало місце спотворення або недобір правди, брак уміння казати її відверто й сміливо, то ці риси позначили й літературу, меншою мірою найталановитіші твори і значною мірою — твори масового потоку. Пошук виправдань, орієнтація на узаконені ідеологічні постулати, внутрішня скутість, острах, несвобода у виявленні всіх найрізноманітніших, найгостріших сторін життя, нормативне уявлення про залежність між стверджувальним і критичним началами — в цьому біда, в цьому й схожість і найкращих, і кращих, і гірших творів української літератури.

Процеси демократизації, започатковані горбачовською "перебудовою", поволі приносять літературі усвідомлення власної самостійної, специфічної, а не суто прислужницької місії та інтелектуально-емоційної суверенності в суспільстві, права на ідейно-художній плюралізм, на розмаїття естетичних концепцій і стилів. Перше слово було за публіцистикою, поезією. Журналістика, преса, радіо й телебачення, кіно, документалістика відіграли роль більшу, ніж будь-коли в своїй історії, вони стали в повному розумінні передовими дозорами "перебудови". Зайве доводити, що на цій царині активно працювали письменники, виступивши в ролі нарисовців, кіносценаристів, телекоментаторів тощо.

Українська література підійшла до середини 80-х рр., уже маючи ряд прозових, поетичних, окремих драматургічних творів, які більшою чи меншою мірою сприяли духовному оновленню й очищенню суспільства, готували їх: "Маруся Чурай" (1979) Ліни Костенко, "Твоя зоря" (1980) О. Гончара, "Рубіж" (1983) і "Обвал" (1985) Ю. Мушкетика, "Містечкові історії" (1983) А. Дімарова, "Сейсмічна зона" (1983) П. Скунця, "Спіраль" (1984) Д. Павличка, "Південний комфорт" (журнальний варіант — 1984) П. Загребельного, "Злива" (1984) О. Коломійця, "Спектакль" (1985) В. Дрозда, "Теліжинці" (1985) І. Драча, "Світло" (1986) П. Мовчана, "Подорож до Зубра" (1986) Б. Харчука та ін.

Новий рівень усвідомлення відповідальності перед правдою життя зумовили трагічні чорнобильські події. Тривожні роздуми над суперечностями сьогоднішнього світу, критерії суду совісті сповнюють наснажену ідейно-філософською суперечкою героїко-трагедійну поему Б. Олійника "Сім" (1987), розшаровану, роздерту болями світу й боліннями душі поему І. Драча "Чорнобильська Мадонна" (1988). Правда не лише реальних подій, а чесна, мужня позиція письменника, лікаря, громадянина становлять достоїнство й честь повісті "Чорнобиль" (1987) Ю. Щербака. Перший роман, присвячений трагічним подіям квітня 1986 р. з гострою постановкою питання про нехлюйство, безгосподарність, які випливають з бездуховності, безкореневості людини, написав В. Яворівський ("Марія з полином у кінці століття", 1987).

Серед художніх творів, які тими чи іншими своїми рисами, проблемно-тематичним, аналітично-критичним спрямуванням, відкриттям закритих для правди зон, заборонених сторінок історії виявляли нові підходи, нове мислення, — повісті А. Дімарова "Боги на продаж", "Попіл Клааса", "Тридцяті" тощо з "Містечкових історій" (1988), "В-ван" (1988) П. Загребельного, "Сад нетанучих скульптур" (1987) Ліни Костенко, романи "Яса" (1988) Ю. Мушкетика, "Ворожба людська" (1988) Р. Федоріва, "Поруки для батька" Ф. Рогового, "Слово поета на колгоспних зборах" С. Чернілевського, цикл віршів "Про злободенне" (1988) М. Рябчука, "Колима" (1988) І. Іванова. Серед них і видані через двадцять років "Собор" О. Гончара, "Журавлиний крик" Р. Іваничука.

Євген Гуцало.

Літературно-художній процес постає в усьому різноманітті своїх виявів: це не тільки (й не стільки!) процес суто творчий, суто видавничий, це активна діяльність літературної преси, гострі письменницькі обговорення, зв'язок з кіно, телебаченням, радіо, участь у процесах демократизації суспільства, заснуванні нових демократичних інститутів. Три найпекучіші проблеми постали в центрі турбот і тривог українських письменників: відновлення національної спадщини в її повному обсязі, ліквідація "білих плям" у літературі; українська мова, її стан і статус; екологія, зупинення атомно-гідролого-хімічного натиску на Україну.

Ігор Римарук.

Майбутній історик літератури, досліджуючи художню творчість другої половини 80-х рр., неодмінно відзначить, що імена цілого ряду українських романістів, поетів, критиків, драматургів, перекладачів часто зустрічаються не в звичному для них контексті, вони виступають як автори публіцистичних аналітичних статей, що здобувають іноді більший розголос, ніж їхні художні твори, як доповідачі й промовці в обговоренні проблем збереження національної спадщини, культури, мови, як політики й політологи. Це, наприклад, статті, виступи по радіо, на громадських зібраннях О. Гончара, це доповіді Д. Павличка з мовних питань, проблем національно-духовного розвитку на пленумах Спілки письменників України (червень 1986 і грудень 1988 рр.), памфлет О. Підсухи "Кирилцьо" (1986), статті й виступи Ю. Мушкетика, І. Драча, В. Яворівського, Ю. Щербака, С. Плачинди, Б. Сушинського, С. Тельнюка, С. Гречанюка, Ю. Стадниченка, Є. Дударя, П. Осадчука, А. Шевченка.

Історично нові, докорінно відмінні від попередніх умови й можливості відкрились перед українською літературою після ухвалення Верховною Радою України "Декларації про державний суверенітет України" 16 липня 1990 р. та "Акту проголошення незалежності України" 24 серпня 1991 р. і всенародного референдуму 1 грудня 1991 р.

Уперше за довгі десятиліття до українського народу поверталася його славна й трагічна історія без заборонених зон і проскрибованих постатей, уперше українська література постала перед своїми читачами й дослідниками в повноті імен, творів, явищ, тенденцій, чи не більша частина яких досі була захована в спецфондах, — одне слово, національна культура здобувала цілісність, відтворювався неоціненний для дальшого розвитку художньо-естетичний досвід. В усій повноті — це означає із включенням до літературного процесу того плідного й корисного в поезії, прозі, драматургії, літературі для дітей, перекладацтві, мемуаристиці, літературознавстві й критиці, що надбала впродовж XX ст. українська діаспора різних країн.

Сучасний художній процес в Україні чимдалі окреслюється як природний процес, без штучних обмежень чи ідеологічних флюсів; це, по-перше, творена вільно, за власним вибором митців різножанрова й різностильова література теперішнього дня; це й повернута нам художня творчість — і тих, хто, як В. Стус, виборював незалежність України в концтаборах, і тих, з ким комуно-більшовицька система розправилася раніше — у 20—30-х рр.; це й високі надбання нашої класики, яким теж далеко не всім судилося бути допущеними до читачів-нащадків; це й, нарешті, здобутки письменників-емігрантів, письменників української діаспори Європи, Америки, Австралії та автохтонів Польщі, Румунії, Словаччини, Хорватії. Назагал маємо досить строкату, мозаїчну й хаотичну, різнорівневу єдність, але з часом внутрішні сили взаємопомножень і взаємозаперечень, зчеплень і відштовху-

вань нададуть їй злютованості й оформленості, що й визначатиметься як літературний процес 90-х рр., з його особливостями й закономірностями.

Ознака не змертвілості, а життєздатності художньої літератури — закономірна зміна поколінь, прихід нових, поєднаних генераційною спільністю талантів. Після бурхливої хвилі шістдесятників з'явилася за сутужних обставин свого часу загалом "тиха" хвиля новобранців 70 — початку 80-х рр., поети С. Майданська, Д. Іванов, Л. Голота, Ю. Буряк, Н. Білоцерківець, Л. Таран, Д. Кремінь, П. Гірник, І. Царинний, Г. Тарасюк, Л. Тома та ін; прозаїки В. Шкляр, М. Суховецький, В. Медвідь, А. Тютюнник, В. Положій, С. Носань, В. Левицький, В. Тарнавський, О. Микитенко, Г. Пагутяк, В. Сильченко, В. Стефак, Л. Шевченко, А. Морговський, Ю. Олійник, В. Портяк, О. Романчук, драматург Я. Стельмах. 80-ті роки, зокрема друга половина, і початок 90-х — це час появи на українських літературних обріях вельми помітної й оригінальної когорти дебютантів, передусім поетів, яка щодалі дужчала на силі, засвідчувала в більшості своїй переваги самодостатньої, духовно здорової творчості, не затиснутої в лещатах примусової чи добровільної заідеологізованості (М. Воробйов, В. Кордун, І. Римарук, В. Герасим'юк, І. Малкович, Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець, В. Діброва, Л. Пономаренко, Є. Пашковський, О. Лишега, К. Москалець, М. Кучеренко). Всіляко розширюється загальнохудожній, жанровий, стильовий, інтонаційний спектр української поезії і прози, в яких оживає й діє традиція, є і "перегляд" традицій, є модерн, є постмодерністські віяння.

Різнолика "молода" поезія 80—90-х рр., у якій переважають здебільшого різні школи постмодернізму та авангарду, вже досить авторитетно репрезентується іменами І. Римарука, Ю. Андруховича, О. Лишеги, І. Малковича, О. Забужко, В. Герасим'юка, В. Затуливітра, О. Гриценка, С. Чернілевського, М. Фішбейна, В. Неборака та ін.

Література української діаспори. Шістдесятники, а особливо поети наступних за ними поколінь уже мали значно більшу змогу, порівняно зі своїми попередниками, знайомитися і спілкуватися із зарубіжним письменством і перш за все з літературою української діаспори. А літературне життя в діаспорних колах повоєнних часів було широким, змістовним і жвавим. Створене в Західній Німеччині у перші мирні місяці творче об'єднання МУР, тобто Мистецький український рух (1945—1949), згуртувало навколо себе чимало талановитих поетів, прозаїків, критиків, літературознавців з нової, повоєнної хвилі української еміграції; більшість із них згодом перемістилася за океан, в США та Канаду, і вже невдовзі в Нью-Йорку виникла нова українська письменницька спілка "Слово" з видавництвом "Сучасність"; згодом критика заговорила вже і про *нью-йоркську групу* українських поетів як досить окреслене й цілісне художнє явище. Об'єднала вона, головним чином, творців молодшої генерації, що досить швидко, не забуваючи про свій національний корінь, включилися в модерністські й постмодерністські художні рухи мистецького Заходу. Зрозуміло, були і є у діаспорі й цікаві творчі індивідуальності, що працюють "осібно", поза межами груп і гуртків.

У 1960-х рр. за кордоном продовжували працювати поети старшого покоління. Частина їх емігрувала після революції, інші — в часи Другої світової війни. Серед них передусім група поетів, відома під назвою "*празька школа*" (Є. Маланюк, О. Лятуринська, О. Стефанович, Н. Лівицька-Холодна), а та-

Тодось Осьмачка.

кож С. Гординський, Б. Кравців, Б. Нижанківський та ін. Активно працювали в еміграції Іван Багряний, Вадим Лесич, Марта Калитовська, Лідія Далека та багато інших.

Євген Маланюк — один із найяскравіших представників емігрантської поезії. Його остання збірка "Серпень" (1964) прикметна нотами певного упокорення, розважливості, спокою втомленого мандрівника, для якого заказаний шлях до рідних країв, а чужі ніколи не нагріють серця.

Наталя Лівицька-Холодна у повоєнний час переїздить до США. Її поезії 60—80-х рр. властиве посилення камерного звучання, що приходить на зміну громадянським мотивам, авторка широко використовує вільний вірш (книжки "На грані", "Перекотиполе", "Остання дія", вірші з яких згодом увійшли до збірки "Поезії старі й нові", 1986).

Не полишають творчості ще два представники празької школи — Олекса Стефанович (хоч і відчутно послабивши творчі позиції після переїзду до США) і Оксана Лятуринська, яка після війни видає кілька поетичних книжок ("Веселка", "Туга" та ін.), вірші з яких включені до "Зібраних творів" (Торонто, 1983).

Із поетів еміграції чи не найактивніше працювали Богдан Кравців (його поезії 50—60-х рр. зібрані в книжці "Глосарій", 1974), Вадим Лесич (збірки "Розмова з батьком", 1957; "Кам'яні луни", 1964), Юрій Косач (збірки "Кубок Ганімеда", 1958; "Золоті ворота", 1966), Остап Тарнавський (збірки "Мости", 1956; "Самотнє дерево", 1960). Свіжий струмінь внесла в поезію творчість Василя Барки, Олега Зуєвського, Олекси Веретенченка, Ігоря Качуровського та інших, які опинилися в еміграції після Другої світової війни.

Старший віком Тодось Осьмачка, кращі вірші якого, можливо, були написані ще в Україні (збірки "Круча", "Скитські вогні", "Клекіт"), приніс із собою й на еміграцію біль українського села, пореволюційна трагедія якого відбилась у його поезії безмежним екзистенціальним відчаєм, художньо передаваним через "осьмачківські" несамовиті, фантастичні, овіяні духом давнини, часто не позбавлені містичного елементу образи.

Продовжувачем традиції київських неокласиків, але ще більш рафінованим, близьким до настроїв і поетики Р.-М. Рільке став у своїй ліриці ***Михайло Орест*** (1901—1963), брат М. Зерова, поет, який злу гноблення, неволі та іншим лихам світу цього протиставляв відданість втіленому в мистецтві ідеалові краси-заступниці, краси-правди, справедливості й навіть покари: "І він приходить, гість жаданий, Свідомо лине він — Для злих каратель невблаганний, Чесноти сторож бездоганний, Добром і миром осіянний, Могутній Лоенгрін" [1].

Неоромантиком був у своїй поезії Юрій Косач, який тяжів головним чи-

[1] *Орест М.* Луни літ. — Краків; Львів, 1944. — С. 29.

ном до тем історіософських та культурологічних — поряд з досить строкатими ліричними малюнками, що їх навіювали "скитальські" обставини чи не всієї його біографії.

Іншими світоглядними, естетичними, стильовими прямуваннями відзначається творчість поетів молодшого покоління другої еміграції. Літератори, що інтелектуально сформувалися уже в середині XX ст., уважно освоювали досвід новітніх течій філософської та художньої думки Західної Європи і Америки. Не на одного з них більший чи менший вплив справили філософія екзистенціалізму, різні напрями християнської (а почасти й східної, наприклад буддизм) релігійної думки. У поезії неабияким моральним кредитом стали користуватися сюрреалізм, певні школи європейського та американського авангарду, додаймо сюди також авторитетність інтелектуально-метафізичної поезії в дусі П. Валері, Т. Еліота, Е. Паунда, притягальність знахідок і досягнень таких іспаномовних поетів, як Ф.-Г. Лорка, А. Мачадо, Пабло Неруда... Загалом — розкованість форми, нерідко повна свобода від звичних логіко-синтаксичних норм, з пильнуванням, однак, виразності та своєрідності знакової, символічної, ієратичної мови, що нею в кінцевому підсумку мають промовляти начебто стихійно виниклі текстові потоки. Всі ці новітні естетичні парадигми так або інакше визначили в 50—80-х рр. творче обличчя ряду чільних представників нью-йоркської групи українських поетів (до якої відносять себе і деякі автори з інших міст і країн).

Найпримітнішим у цьому контексті і, можна сказати, унікальним явищем не тільки в межах української літератури є поезії Василя Барки — поета, прозаїка, літературознавця, релігійного мислителя. Органічним синтезом модерного з кореневим, субстанційно-національним (міфологія, фольклор, надто в його первісних стадіальних формах) він нагадує молодого Тичину, явні перегуки з яким відсутні в його творчості. Здатна збентежити читача чуттєво-інтуїтивістська поетика, прикметна інколи майже повним ігноруванням прямих смислових зв'язків, водночас має під собою могутнє естетико-культурне підґрунтя — Біблія, Сковорода, поезія пізнього європейського Середньовіччя, Ренесанс і бароко — недарма він замолоду захистив у Москві дисертацію про "Божественну комедію" Данте. Найбільшим твором Барки стала тритомна лірична поема "Океан", що являє собою вельми своєрідну архітектонічну цілість, центральний (титульний) образ якої виступає в кінцевому підсумку символом безмежності й незглибимості життя і духовного світу людини. Одну з провідних ідей не лише цієї поеми, а і всієї творчості В. Барки передають рядки прикінцевих розділів другої книги "Океану": "Вірш мій: через океан глухого Віку — в царство незакутих Чи докотишся ти крізь лютий холод?" [2] Антитеза історичної дійсності та ідеалу поетового тут більш ніж красномовна.

Утворення в США 1958 р. нью-йоркської групи було помітним явищем українського літературного процесу за кордоном. Організаторами її були Емма Андієвська, Віра Вовк, Женя Васильківська, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, згодом її лави поповнили Юрій Коломієць, Олег Коверко та ін. Уже при початку існування в групі виникло два крила. "Ліве" очолював Ю. Тарнавський, активно запроваджуючи формальний досвід зарубіжних літератур в українське слово, найпослідовнішим представником "правого", традиційного, стала ***Емма***

[2] *Барка В.* Океан. Частина II. — Нью-Йорк, 1979. — С. 272.

Віра Вовк.

Андієвська (р. н. 1931). Здобув визнання достатньо своєрідний сюрреалізм її поезії. Позірна безладність словосполучень у вірші насправді ховає під собою певні асоціативні, хай часто підсвідомі зв'язки, а головне — компенсується сенсуально яскравими "намистинами" предметно-конкретних тропів, у яких речі та явища наче побачені, за словами самої поетеси, "фасетними очима". За всім цим — спроби проникнути в метафізику космічного буття, а разом з тим й у світ певних моральних, етичних модусів. Письменниця активно виступає і з різножанровими прозовими творами — постмодерними, сюрреалістичними оповіданнями та романами ("Герострати", "Роман про добру людину", "Роман про людське призначення").

У повоєнній літературі діаспори привернули до себе увагу таланти ще кількох поетес — учасниць нью-йоркської групи. Серед них — ***Віра Вовк*** (р. н. 1926) — професор кафедри германістики в університеті Ріо-де-Жанейро (Бразилія), яка в своїй творчості тяжіє до лірики, перейнятої відчуттям радісної повноти природного світу і водночас релігійно-містичними мотивами. Американка німецько-норвезького походження ***Патриція Килина*** (справжнє ім'я — Патриція Нелл Ворен, р. н. 1936) пише вірші українською та англійською мовами; її поезія головним чином лірична, це своєрідні образні міфологеми, в яких відчутний вплив філософських ідей екзистенціалізму (збірка "Трагедія джмелів", поема "Плач на смерть Антонія Ріса Пастора"). "Незвичайною метафоричною фантастикою описового ліризму" відзначається, за спостереженням В. Барки, поезія ***Жені Васильківської*** (р. н. 1929), авторки книжки "Короткі віддалі".

Витончено суб'єктивістська естетика й поетика, прямо чи опосередковано протиставлена логізуючому раціоналізмові (хоч інколи зв'язана з ним у "потаємних" глибинах поетичного мовлення), більше чи менше тяжіння до герметичності образного вислову — спільна риса ряду цікавих поетів сучасної діаспори. Дві творчі індивідуальності визначаються в цьому розумінні особливо виразно. ***Юрій Тарновський*** (р. н. 1934) від першої своєї книжки — урбаністичної, стилістично доволі прозорої збірки "Життя в місті" з її екзистенціалістською "лірикою смерті" (щоправда, з сильним акцентом на протилежній темі — щастя життя) — прийшов до вишуканої, часто цілком інтуїтивної метафоричності віршів про кохання і складних лабіринтів асоціацій у "Споминах", цих поемах у прозі. Герметизм, властивий значній частині його поезій, автор пояснює так: «Мої метафори <...> часто проникають так глибоко в семантику слів, що їх не можна "розуміти", тільки треба їм дозволити викликати реакції в собі <...> тобто асоціації, які семантична конструкція метафори в читача викличе. Отже, метафора не сприймається раціональним розумом...» [3]

[3] *Тарновський Ю.* Без нічого: Поезії. — Київ, 1991. — С. 13.

Не розрахована здебільшого на раціональне сприймання (принаймні, пряме) і сильна, лаконічна поезія ***Олега Зуєвського*** (р. н. 1920). Він теж як поет розвивається і змінюється від книжки до книжки, і якщо одні критики, спираючись на ранні поезії Зуєвського, вбачали в них високої проби неосимволізм, що продовжував лінію Малларме—Валері—Рільке—Орест, то інші, аналізуючи пізніше його книги, знаходять у них виразні прикмети інтелектуального сюрреалізму, але — письма (С. Павличко).

Неповною була б картина сучасної української поезії діаспори без таких поетів і дослідників віршованого слова, як ***Богдан Рубчак*** і ***Богдан Бойчук*** (обидва вони впорядкували антологію сучасної української поезії на Заході — "Координати"), а також Ігоря Качуровського, Леоніда Полтави, Яра Славутича, Леоніда Лимана та інших, менш відомих авторів.

Постає питання, як співвідносяться між собою поезія радянської, материкової України і поезія діаспори у світлі заявленої тут тези про цілісність та єдність української літератури, в яких би реґіонах і за якого суспільного ладу вона не творилась? Питання, що стосується, зрештою, всього українського національно-культурного процесу XX ст., твореного в різних державах і соціумах, в умовах гострої політичної та ідеологічної конфронтації між окремими його частинами.

Проблема свободи творчості, яка чи не найбільше розмежовує дві частини "розділеної" літератури, бо справді різниця тут надзвичайна — з великою перевагою для еміграції і з незліченними втратами для радянського письменства, — є проблемою надзвичайно важливою, але все ж не визначальною в кінцевому підсумку. По-перше, в історії української літератури радянської доби були й відомі, хай недовгі, періоди відносно вільного (чи вільнішого) розвитку, з яких уміли скористатися духовно повносилі творці; а крім того — "Ще не було епохи для поетів. Але завжди були поети для епох", що й довела своїм прикладом у вкрай несприятливих умовах авторка цього відомого афоризму Ліна Костенко. А по-друге, навряд чи можна вважати зовсім вільними у своїй творчості й письменників еміграції — вільними хоча б від ідеологічної однобічності в їхніх поглядах на історичні події, що вершилися навколо, в трактуванні, скажімо, характеру й змісту війни радянської країни з німецьким фашизмом, у ряді інших питань.

Якщо не протиставляти й далі дві частини політично та ідеологічно розділеної української літератури 20—80-х рр., а шукати з'єднувальні містки між ними, пам'ятаючи про такі критерії, як стверджена часом естетична вартість літературного твору та його відношення (безумовно, не пряме, а здебільшого опосередковане) до руху історичної дійсності, то ці містки віднайдуться, бо існують вони в самому реальному бутті національного письменства. Можна сказати, що за всієї відмінності, а то й протилежності ідеологічних засад і тенденцій, характерних для творчості поетів з "цього" і з "того" боку, їхні мотиви, образи, поетичні філософеми й міфологеми в своїх кращих художніх виявах об'єктивно мали взаємодоповнювальне значення: адже, по суті, вони відбивали в собі різні грані цілої, складної й неоднозначної правди про Україну та її людину в XX ст.

Над питанням про таку складну єдність розділеної національної літератури, єдність "поверх бар'єрів", замислюється в наші часи не один із дослідників. Наприклад, польський славіст А. Дравіч висуває з цього приводу (на матеріалі російської літератури) гіпоте-

тичну тезу про "закон сполучення посудин": за його словами, "те, чого в даний момент не вистачає на рідному ґрунті, доповнюється на еміграції, і вміст посудин не зменшується" [4]. Правда, автор має на увазі розвиток форм, стилів, напрямів, але ж це теж частина цілого літературного процесу.

"Взаємодоповнення" було суперечливим і тому надто своєрідним, але все ж реальним. Якщо еміграція вустами Маланюка, Ольжича, Липи та інших поетів правдиво й щиро висловила трагічні почуття, викликані поразкою визвольних змагань і повернення України в лоно нової імперії, то радянські українські поети 20-х рр., без сумніву, піддаючись відомим політичним ілюзіям, усе ж переймалися щирою вірою в відродження України на нових історичних шляхах, шукали нових цінностей, пов'язаних передусім із позитивними завданнями, з масштабно усвідомленою ідеєю творчості, з формуванням нових відносин між людьми. І неабиякі за значенням фрагменти художньої й життєвої (а над усе — суб'єктивної авторської) правди роблять живими свідченнями часу чимало творів письменників "радянської формації", написаних навіть у скрутних історичних обставинах.

Були і взаємні контакти, творчі можливості яких, щоправда, звелись майже до нуля в часи всіляких "залізних завіс", їх треба ще вишукувати й досліджувати, але ж незаперечним фактом є, наприклад, те, що в літературному родоводі ряду визнаних поетів еміграції заокеанська критика слушно знаходить імена таких майстрів, як Тичина, Рильський, Зеров, Бажан: творчий досвід видатних радянських поетів, прозаїків, драматургів справді мав повсюдно визнане загальнонаціональне значення, як має його і досвід Маланюка, Юрія Клена, Лятуринської, Барки, Самчука, Багряного... На материкову Україну теж доходили, хай рідко й тайкома, твори визначних поетів діаспори, справляючи свій збудливий, тривожно-непокоячий вплив на патріотичне сумління творців радянського письменства. Пізніше "відкриттю" поезії (і ширше — літератури) діаспори і налагодженню певних, о першій порі спорадичних, контактів із нею прислужились головним чином шістдесятники, часом "змагаючись" із нею і в використанні певних новочасних стильових принципів (скажімо, трагічний експресіонізм і навіть певна сюрреалістична образність у раннього Драча). Лише з початку 90-х рр., після здобуття Україною незалежності, поезія діаспори починає ставати набутком ширшого українського читача, а її досвід поступово вливається в інтегральний досвід всього національного письменства.

У плані деталізації взаємних, інколи навіть неусвідомлених типологічних "зустрічей" поетів материка й діаспори варто відзначити вже згаданий І. Дзюбою момент "віддзеркалення" певних настроїв, тенденцій, навіть риторичних стереотипів. Психоідеологічні крайнощі більшовизму, його жорстка або й жорстока революційно-"бойова" романтика знаходила несподіване відбиття на іншому полюсі — з протилежним, зрозуміло, політичним знаком. Це зовсім не рідкісні випадки, зокрема, в деяких поетів празької школи (йдеться про 20—30-ті рр.); особливо наочно вони простежуються у віршах морально шляхетного, а разом з тим мало не у всьому радикально-безкомпромісного Олега Ольжича. Якщо він вибухає, наприклад, такою тирадою: "Нащо слова? Ми біль несемо. Нащо ми-

[4] *Дравич А.* Закон сообщенных сосудов // Вопросы литературы. — 1993. — Вып. 2. — С. 168.

стецтво і мана теорій? Міцніша віра і дзвінкіший чин За словоблудіє і за тимпани", — то все це може нагадати не тільки відомі погляди, що заперечували мистецтво або визнавали його тільки як "життєбудівництво", але й ще більш відоме: "Тихше, оратори! Ваше слово, товаришу маузер"... Ольжичеве "Шкодуємо тільки, що вмерти Удруге не зможемо ми", негайно викликає в пам'яті Бажанове "За чорні натруджені руки Ми двічі умерти змогли б". За Ольжичевим "Ет, не нам, товаришу, любить... В наших поцілунках Наші хижі, спрагнені шаблі" стоять цілі серії наших специфічних "осягнень" у цій темі, від Тичининого "Ударником станеш, полюблю ізнов" до вірша Маяковського, в якому поет вимагає від коханої жінки-емігрантки, щоб у її поцілунках полум'янів "червоний колір моїх республік"...

Крайнощі, як давно відомо, сходяться. Сучасний авторитетний критик розцінює цю поетичну "насталеність" духу в віршах талановитого поета як трагічну невідповідність до його дійсних прагнень і змагань: "Трагічний ідеал, у якому супроти сталінського режиму висувається діаметрально протилежний, але типологічно споріднений ідеал сталевих людей" [5]. А скільки таких невідповідностей між, здається, щиро сповідуваним гуманістичним ідеалом і поетичними закликами типу "будем, будем бить" — у віршах калічених тим же сталінським режимом радянських поетів!

У дусі наведеної вище тези про "закон сполучених посудин" можна сказати, що інтенсивність художніх шукань на одному "краї" національної літератури наче компенсувала їхню нестачу або приглушеність на другому. Поезія материкової України в 20-ті рр. художньо була буйніша, різнобарвніша, багатша на школи за українську зарубіжну поезію — звідси певні відголоси першої в другій. І навпаки, в перше повоєнне десятиріччя, коли поезія в радянській Україні задихалась без кисню особистого, суб'єктивного елемента, а може, і без спроб художнього новаторства, творчість нью-йоркської групи поетів опинилась у перших лавах модерного художнього руху (правда, із деякими його крайнощами), даючи цим певні стимули і для поезії материкової.

Історія, її уроки кличуть до синтезу духовних і естетичних надбань досі розділених гілок української поезії, як і всієї літератури в творчому розмаїтті єдиної національної словесності. І досвід розвитку сьогоднішнього поетичного мистецтва України подає надії, що такий синтез буде здійснюватись.

1.4.2. Поезія

60—80-ті роки в українській літературі є періодом, що ввійшов до історії під знаком посилення і згортання демократизаційних процесів у Радянському Союзі. Ці десятиліття можна вважати останньою спробою внутрішнього переструктурування адміністративної системи, після провалу якої у 80-х рр. настав її закономірний колапс. Найпродуктивнішим із погляду залучення широких суспільних кіл до відживлення занепалого суспільного організму було створення ілюзії "відлиги", повернення до нормального стану існування культури, дискусійності, вільного й безконтрольного обміну думками, до природних масштабів особистості, позбавлених штучного героїзму й перманентної самопожертви.

Відродження пригашених потенцій українського слова, як і всієї національно-культурної снаги народу, почалося з

[5] *Шерех Ю.* Скарби, якими володіємо // Сучасність. — 1993. — № 6. — С. 162.

першим струсом тоталітарного режиму, що став фактом наприкінці 50-х рр. Могутні внутрішні оновні імпульси українського культурного життя поєднувалися з відродженням заборонених національних традицій, із дедалі жвавішим потоком західних культурних надбань, донедавна практично повністю перекритим ідеологічною цензурою. В 60-х рр. відбувається часткова реабілітація митців "розстріляного відродження", повертаються заборонені твори Є. Плужника, М. Зерова, М. Драй-Хмари, О. Слісаренка, Г. Косинки та ін., крізь "залізну завісу" проникає поезія В. Вітмена, Г. Аполлінера, П. Елюара, Ф.-Г. Лорки, Пабло Неруди, проза Е. Хемінгуея, Е.-М. Ремарка, Г. Белля, Дж. Джойса, знамениті стрічки світового кінематографа та багато інших мистецьких явищ, які справляють значний вплив на літературний процес в Україні, стають його активним чинником.

На перші повіви свіжого повітря найжвавіше відгукнулась молодь: йдеться про письменників, що голосно заявили про себе першими книжками на початку 60-х рр. Соціальний і духовний досвід поетів нового призову — тяжке воєнне та повоєнне дитинство, знання зсередини злигоднів і негараздів народного життя, щойно прочитані (здебільшого потайки) книги новаторів і бунтарів 20-х рр., інших заборонених авторів — зробив особливо темпераментним їхній протестантський критицизм щодо тоталітарної системи, яка загалом ще міцно трималася. Перші книжки шістдесятників І. Драча "Соняшник", М. Вінграновського "Атомні прелюди", В. Симоненка "Тиша і грім", Б. Олійника "Двадцятий вал" спільно з новими збірками поетів трохи старшого творчого віку Д. Павличка ("Правда кличе"), Ліни Костенко ("Мандрівки серця") стали в своїй сукупності не лише видатною літературною подією десятиліття, а й означали зародження нової якості поетичного мислення, кардинально відмінної від доти панівного канону.

Чутливо зреагували на суспільні зміни й письменники найстаршого покоління. У цей період їхня творчість зазнає кардинальних змін, ніби намагаючись повернути втрачене впродовж сталінської доби; це мистецьке оновлення одержало назву "третього цвітіння", залишивши яскравий слід у тогочасному літературному процесі.

Найвиразніше творче відродження позначилося на поезії *Максима Рильського* — одна за одною виходять його збірки "Троянди й виноград" (1957), "Далекі небосхили", "Голосіївська осінь" (обидві — 1959), "В затінку жайворонка", "Вогні" (обидві — 1961), "Зимові записи" (1964). Їх усі об'єднує докорінна зміна гуманістичного "масштабу" людини — нещодавні "коліщатка і гвинтики" набувають філософської самоцінності, особистої гідності, краси й людяності. У творчість письменника повертаються насильно з неї вилучені, але не розгублені духовні вартості праці, культури, природи. Рильський знаходить неперевершені "художні формули" єдності прекрасного й корисного, гармонії природи, замилування культурними надбаннями людства. "У щастя людського є рівних два крила — Троянди й виноград, красиве і корисне", — ці рядки стали своєрідним поетичним гаслом митця, "доби нової знаком". Їхній символічний зміст, вгадувана в їхніх глибинах притчевість є ключем до кращих творів Рильського, поетичний діапазон яких надзвичайно широкий — від інтимної лірики й дивовижних за своєю проникливістю пейзажів до філософських медитацій і парабол. Його поезія останніх років життя сповнена роздуму зрілої людини, майстра, який осягнув повноту буття, його красу.

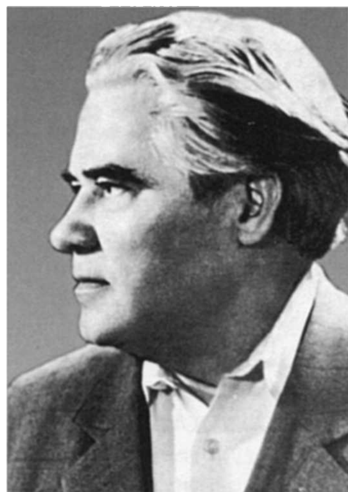
Не менш позитивно позначилося культурне оновлення 60—70-х рр. на творчості Миколи Бажана. Його поетичні книжки цього періоду демонструють не лише повернення митця до вимушено обірваних у часи сталінщини художніх мотивів, відродження гуманістичних і естетичних принципів, а й новий крок творчої еволюції письменника. Поеми та збірки віршів "Політ крізь бурю" (1965), "Чотири оповідання про надію" (1966), "Уманські спогади" (1967), "Нічні роздуми старого майстра" (1974), "Карби" (1978), "Доробок" (1979) додають чимало нових яскравих барв до сформованої ще в 20-х рр. виразної і самобутньої поетики Бажана.

Певна річ, не всі поети старшого покоління знайшли нову енергію в часи "відлиги", проте благотворний вплив "третього цвітіння" відчутний і в ліриці *Володимира Сосюри*, незважаючи на численні самоповторення. Збірка "Солов'їні далі" (1957) розпочинає новий період у творчості поета, позначений передусім реабілітацією після розгромної критики за вірш 1941 р. "Любіть Україну!". Тільки в цей час Сосюрі вдається подолати творчі наслідки несправедливих звинувачень і знайти нову поетичну наснагу (збірки "Поезія не спить", 1961; "Осінні мелодії", 1964). Крім лірики, поет повертається до широких епічних полотен, завершує роботу над поемою "Мазепа" (1929—1960), поновлює частину втраченої поеми "Махно" — "Розстріляне безсмертя" (1960), на жаль, обидві вони були забороненими за життя автора й вийшли друком тільки 1988 р.

Ще раз зазвучала в цей період поезія *Павла Тичини*, по смерті якого надбанням читацької громадськості стали матеріали залишеного ним великого архіву, серед опублікованих — поема-симфонія "Сковорода" (1971), поеми, вірші, начерки статей та щоденникові записи. Перетворений владою на "придворного поета", Тичина залишався автором передусім ідеологічних агіток, проте і в його драматичній творчій біографії траплялися винятки. У часи війни він пише філософську поему-реквієм "Похорон друга", а 1964 р. — автобіографічну поему "Срібної ночі", написану в музичній формі сонати; у 60-х рр. виходять інші його поеми, позначені призабутими тичининськими інтонаціями — "Моє дитинство", «Тарасова "Анну Кареніну" читає», "Зустріч з Мариною", "Серафима Морачевська", "Подорож до Іхтімана" та інші, ліричні вірші ("Іній", "Ще не раз колись озвуся" тощо).

"Творчим воскресінням" не без підстав називала критика поезію 60—70-х рр. ***Василя Мисика*** (1907—1983). У цей час виходять його збірки "Борозни" (1962), "Верховіття" (1963), "Біля криниці" (1967), "Чорнотроп" (1977), "Планета" (1977) та інші, у яких відбувається синтез самобутнього ідіостилю поета — нерозривна єдність народнопоетичних мотивів, філософської медитації, елементів східної поетики, знавцем якої був Мисик як активний продовжувач традицій І. Франка й А. Кримського на терені перекладацтва зі східних мов, зокрема перської. Філософічність лірики поета органічно вбирає в себе елементи фольклоризму, часом набуваючи характеру вишуканих стилізацій, як у віршах "Телесики", "Перепустка", "Чорнотроп", поемах-казках "Щастя", "Камболет", "Гетьманівна" та ін. Внутрішній порив, творча збентеженість у ліриці В. Мисика завжди зрівноважується філософським спокоєм, розважливістю, часом багатозначним натяком у дусі східних притч. Виразний інтелектуалізм митця, що змушує згадувати про лірику В. Свідзінського, схильність до медитації водночас не перешкоджають яскравій метафоричності поетичної мови ("Захід і Схід", "Цвіркун"

Анатолій Дімаров.



Платон Воронько.

і "Перша весняна блакить", "Шлях", "Верховіття" та ін.). Чимало віршів було видано вже після смерті поета, і лише тоді розкрився повною мірою справжній масштаб його непересічного таланту, його смуток за втраченими в період репресій роками.

Досвід, набутий на війні, художнє осмислення людської долі в часи всенародної трагедії стає основним мотивом повоєнних книжок Леоніда Первомайського. Його творчість цього періоду зосереджена на проблемах особистості, її внутрішніх конфліктах, зламах, духовних боріннях. Поезії повоєнного часу, оповідання, зібрані в книжках "Материн солодкий хліб" (1960), "Замість віршів про кохання" (1962), свідчать про пильну увагу письменника до внутрішніх, психологічних колізій, крізь які, як через кристал, розглядається історична реальність. І проза (роман 1963 р. "Дикий мед", став значним явищем у розвитку української реалістичної гостроконфліктної романістики), і поезія Л. Первомайського засвідчували властиву всій тогочасній українській літературі зміну пріоритетів — митці зосередилися на внутрішньому всесвіті людини, перейшовши до "інтровертної" проблематики від "екстравертної" зацікавленості зовнішнім подієвим рядом. Особливо це стосується поетичної творчості Первомайського. Сформувавшись уже до війни як самобутній лірик (найкращим досягненням його ранньої творчості є збірка "Барвінковий світ", 1940), письменник і в повоєнні роки видає одну за одною книжки поезії — "Слово" (1960), "Між бурями" (1967), "Сузір'я ліри" (1976). Кожна з них ставала помітною подією літературного життя, проте вершиною його поетичної творчості є три збірки — "Уроки поезії" (1968), "Древо пізнання" (1971), "Вчора і завтра" (1974). Саме в них з неповторною глибиною й артистичною пластикою постають роздуми поета над вічними питаннями сенсу буття, миті й вічності в житті людини, над таємницею краси й моральності, внутрішньою гармонією душі.

У 60-х рр. помітних метаморфоз зазнає поезія *Андрія Малишка.* Від програмової лірики й заідеологізованих поем попереднього періоду письменник переходить до осягнення глибинних закономірностей людського буття, до

тонкого аналізу всесвіту душі. Його збірки "Полудень віку" (1960), "Дорога під яворами" (1963), "Синій літопис" (1968), "Серпень душі моєї" (1970) послідовно відкривали ту нову якість, якої набувало його художнє мислення в цей період: зростання масштабів художнього узагальнення, посилення суб'єктивно-ліричного начала, питомий фольклоризм і водночас філософічність. Органічна сповідальність його лірики, присвяченої рідній землі, символізовані картини природи, щире вболівання за долю людини й цілого народу, стиснутого в лещатах тоталітаризму, трагізм нещодавньої війни і гострі виклики знедуховлення, технократизму — це лише дрібна частка тих вартісних художніх властивостей поезії Малишка, які зробили його вірші 60-х рр. значним явищем української поезії.

Яскравою сторінкою ввійшла до історії літератури цього періоду творчість трьох поетів-земляків із Харківщини І. Муратова, П. Дорошка та І. Виргана.

Великим розмаїттям жанрів і проблематики характерна лірика ***Ігоря Муратова*** (1912—1973). Його перу належать драматична поема "Остання хмарина" (1959), оперні лібрето, повісті "Свіже повітря для матері" (1962); "Сповідь на вершині" (1971) та ін., роман "У сорочці народжений" (1964) і низка п'єс. Та найвартіснішим у художньому доробку митця є його вірші й поеми, що увійшли до збірок "Розчахнута брама" (1967), "Надвечірні птахи" (1969), "Мить і вічність" (1973) та ін. Митець темпераментний, різноплановий, Муратов приваблює щирістю ліричного інтонування, природною медитативністю й філософічністю ("Живому жити", "Березнева рапсодія", "Прикарпатські мініатюри", "Етюди" та ін.). Багато його творів відзначаються полемічністю, діалогізмом, інтертекстуальністю (поеми "Спокуса", "Прометеєве віче" тощо).

Закоханий у подорожі ***Петро Дорошко*** (1910—2001) багато своїх поетичних книжок присвятив мандрам, життю інших країв і народів — "Заполяр'я" (1950), "Труд і мир" (1951), "Дальні подорожі" (1954), "Літа, дороги, зустрічі" (1961) та ін. Мабуть, найбільшим поетичним досягненням Дорошка стала остання перед тяжкою хворобою збірка "Іволги мого саду" (1969) — неповторна за своєю стилістикою лірика, улюблені "мандрівки серця", серед них поезії на історичну тематику, роздум поета про славу й прикрості минувшини. У пізніші роки виходить друком багато написаних раніше "в шухляду" творів, зокрема "Українська поезія" — болісний роздум про сором і приниження, яких зазнала література в роки тоталітаризму.

Повоєнні роки стали часом мистецького змужніння для ***Івана Виргана*** (1908—1975). Питомою ознакою його поезії є добірність мови, глибоке знання й відчуття багатства слова (він разом із М. Пилинською уклав фразеологічний словник, що друкувався в журналі "Прапор"). Висока і щира емоційна напруга, відчуття плину часу, глибокий сковородинський кордоцентризм відзначають поетичні збірки "У розповні літа" (1959), "Краса" (1966), "Питиме зілля" (1967), "Серце" (1969).

Продовжували плідно працювати в поезії й інші представники старшого й середнього поколінь. У їхніх кращих творах про війну особливо вирізняється й функціонує елемент життєвої вірогідності, яка стає правдою художньою, — пам'ять оживлює факт і події мовби другого плану, цінність і вагомість яких по-справжньому бачаться з історичної перспективи. Як показує досвід поетів-фронтовиків, творчість багатьох із яких у цей час істотно багатшає думками й емоціями (Вас. Бондар, З. Гончарук, Л. Дмитерко, О. Жолдак, А. Кацнель-

сон, Г. Коваль, С. Крижанівський, Б. Степанюк, Н. Тихий, І. Хоменко, М. Гірник та ін.), відображуване ними навіть за певного узагальнення має здебільшого привабливу й цінну рису — *достовірність.* Читач осягає різні грані задуму, але з великою довірою ставиться до пам'яті, до того, що вона зберегла й оживила, сприймає окремі деталі, епізоди як документальні кадри з художньої кінострічки.

Знаковим у цьому плані є творчий шлях ***Платона Воронька*** (1913—1988). Пройшовши війну партизаном-підривником з'єднання С. Ковпака, у своїй поезії він завжди залишався вірним темі воєнного лихоліття. У повоєнне десятиліття багато творів поставали як безпосередній спогад про реальні події (вірші "Солдат", "Могила генерала Руднєва", "Пісня про Лівшу", "Вдень накувала зозуля", "Ой, ганьба!", "Пісня ветерана", "Винесла відерце за ворота" та ін.). Проте з часом від зосередженості на пам'яті про подвиг поет переходить до "другого прочитання" війни, трактування її в філософському, медитативному ключі — типова для творчості письменників-фронтовиків еволюція. Героїка змінюється елегією, мотивами смутку, співчуття до всіх, хто пережив незабутню трагедію, промовистим тут є символічний образ Вічної Матері голодних, нещасних дітей ("Вночі, як останній автобус..."):

...Іде із двадцятого чи сорок першого року.
У вузлику в неї сухарик дитині голодній.
То пам'ять народна, то мати моя сумноока.

У 60-х рр. значно розширюється тематичне й проблемне коло поетової лірики. Збірки "Скресання" (1967), "Повінь" (1970), "Осениця" (1973), "Здвиг-земля" (1976), "Узьмінь" (1979), "Батькові долоні" (1980) та інші прикметні звучанням неповторного в українській поезії голосу щирого лірика, митця елегійного, проникливого, схильного в поетиці до школи неокласиків. П. Воронько залишив чималу спадщину в царині літератури для дітей, серед найвідоміших — збірки віршів "Всім по сім", "Читаночка", "Сніжна зіронька горить", "Облітав журавель", "Казка про Чугайстра" та багато інших.

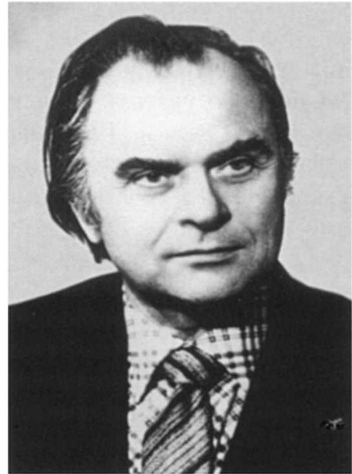
Із поетів покоління фронтовиків, крім автора "Узьміню", значний слід у ліриці 60—80-х рр. залишили Наум Тихий, Олександр Підсуха, Василь Швець, Абрам Кацнельсон, Борислав Степанюк, Ростислав Братунь, Василь Бондар, Микола Петренко, Іван Савич, Михайло Доленго, Микола Шеремет, Павло Усенко, Любов Забашта, Євген Летюк та ін. Своєю філософічною зосередженістю на етичній проблематиці й "діалектиці часу" відзначаються, зокрема, збірки Н. Тихого "Колиска на вітрах" (1964), "З усіх доріг" (1968), "Цілую хліб твій" (1972), "Будь славен день" (1980); нові вірші "З фронтового зошита" і портретні шкіци добрих і славних земляків поета типу "Тракториста із Гусівки" В. Швеця (збірки "Межень", 1959; "Живе намисто", 1971; "Віднайдений зошит", 1975); тяжкою розповіддю про лихоліття гітлерівських і сталінських таборів вражають поезії І. Савича ("Щаслива та доріженька", 1961; "На шляхах буття", 1971), В. Бондаря ("Маки на дротах", 1959; "Пам'ять і мрія", 1967), М. Петренка ("Серцем палаючим", 1959; "Суворі береги", 1963; "Обпалені блискавицями", 1980; "Молода осінь", 1984 та ін.), В. Борового ("Березнева земля", 1961; "Розмова із флейтою", 1964; "Жито-життя", 1967).

Панівними тенденціями поезії, що творилася в 60—80-ті рр. авторами старшого й середнього поколінь, отже, були — за всіх суперечностей, непослідовностей, часом відкатів назад, зумовлених обставинами як "відлиги", так і "застою", — посилення суб'єктивно-

особистісного елементу, вирішального, зокрема, для лірики; зростаюче почуття відповідальності за історичну й психологічну істинність слова, а звідси й значне розширення поля художнього бачення дійсності разом з глибиною реального проникнення в її заховані під облудною "видимістю" глибини. "Я бачу те, чого раніш не бачив" (П. Дорошко), — ці слова, сказані з конкретного приводу, можна загалом застосувати до багатьох помітніших досягнень і відкриттів поезії цих часів. Творчість старших майстрів тут ішла, хай часом не зовсім упевнено, назустріч набагато сміливішій і безпосереднішій поезії шістдесятників, а все цілокупно — шляхом наближення до правдивого поетичного образу конкретної й живої, а не декларативно-лозунгової, людини свого складного часу.

Найвиразнішим культурним явищем, породженим хрущовською "відлигою", став прихід у літературу нового покоління митців. Шістдесятництво виникало не як організований рух, а як опозиція передусім індивідуальна. Віяння часу об'єднали цілком різних за мистецьким темпераментом письменників, спільним у яких був гіркий досвід пережитої в дитинстві війни й жорстока життєва школа повоєнної розрухи.

Поети-шістдесятники Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Борис Олійник, Віталій Коротич, Володимир Коломієць, Володимир Лучук, Роберт Третьяков, Володимир Підпалий, Петро Скунць, а згодом Павло Мовчан, Роман Кудлик, Ігор Калинець, Василь Голобородько, Анатолій Бортняк, Петро Засенко, Борис Нечерда (до яких іще треба додати Ірину Жиленко, а також авторів, вихід чиїх книжок був надовго затриманий, — Миколу Воробйова, Миколу Холодного) вперше за кілька десятиріч піднесли ідею свободи



Дмитро Павличко.

творчості, її незалежності від догми "партійності", вимог політичної кон'юнктури, навіть від поглядів маси, якщо вони обтяжені інертністю й консерватизмом. (Хоча для переважної більшості з них була неприйнятна й платформа "чистого мистецтва".) Потворній спадщині сталінської тиранії та бездушності їхня поезія протиставляла ідею всебічної гуманізації життя, святості й незглибимості самого поняття людини ("Ти знаєш, що ти — людина? Ти знаєш про це, чи ні?" — В. Симоненко). Проти офіційного оптимізму і сфальшованого образу дійсності висувалося глибоко драматична, по суті, трагедійна (або не героїко-трагедійна) модель сучасного світу, романтичний варіант якої можна бачити, наприклад, в космічній, повній образних новацій поемі І. Драча "Ніж у сонці". За всім цим стояла живлена потужними імпульсами інтенсивність національного самоусвідомлення, наростаюча сила протесту проти імперської русифікаторської політики за рубежем (була опублікована книжка І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?").

1958 року у Львові побачила світ книжечка поезій ***Дмитра Павличка***

(р. н. 1929) "Правда кличе!", яка тематично й ідейно цілком відповідала духові ідеологічної атмосфери того часу, якби не вибуховий у ній сонет "Коли умер кривавий Торквемада...". Образ тоталітарної сучасності, сконцетрований у заключних рядках "Що здох тиран, але стоїть тюрма!", був настільки прозорим, що весь 18-тисячний наклад збірки було знищено (вціліло лише кілька примірників), а її автор зазнав нищівної критики. Це спричинило панування в поезії Д. Павличка початку 60-х рр. громадянсько-публіцистичної лірики поширеної тоді тематики боротьби за мир в усьому світі, національного визволення тощо (збірки "Бистрина", 1959; "Днина", 1960; "На чатах", 1961). Продуктивним у цей час для поета є розширення жанрових, поетикальних обріїв творчості, звернення до традиційних жанрів Сходу, зокрема рубаї.

Етапною і для Павличка, і для всієї української поезії 60-х рр. була збірка "Гранослов" (1968). У ній — мистецький підсумок, художнє узагальнення шістдесятництва, чітко й глибоко сформульовані основні його ідеї. Серед них чи не головна — зміна духовного масштабу особистості. Людина ставала дотичною до Космосу, в ній наголошувалася самоцінність, співмірність її душі зі Всесвітом. Поет програмно підкреслював свій нерозривний зв'язок із традиціями світової і вітчизняної класики (Шевченко, Франко, Овідій, Екзюпері, Чюрльоніс), відданість народній творчості ("Два кольори", "Впали роси на покоси", "Лелеченьки" та ін.). Але й схиляння перед класикою породжувало несподівані поетичні наслідки (один із найцікавіших — "білі сонети", що стали справжнім художнім відкриттям Д. Павличка).

У творчості митця поступово утверджується наскрізна риса поетики — антитетичність, подібна до контрастної динаміки лірики Лесі Українки. Пружиною розгортання вірша є напруга зіткнень протилежностей, які зринають із предметного світу, історичних чи культурних реалій, емоційних борінь. Ця властивість авторського ідіостилю притаманна всім пізнішим збіркам Павличка, які доводилося писати в умовах згортання демократизаційних процесів у 70-х рр., у часи суспільної стагнації 80-х; не полишає вона його віршів і в наступні десятиліття. Вона пронизує і натурфілософські "Сонети подільської осені" (1973), написані після знаменного повернення 1968 р. стараннями Павличка "Пісні про незнищенність матерії" Б.-І. Антонича, і збірку "Вогнище" (1979), і цілком інакшу за духом книжку витонченої інтимної лірики "Таємниця твого обличчя" (1979), і збірку з характерним "діалектичним" заголовком "Спіраль" (1984), і "Ялівець" (1989) та ін. Улюблені поетом контрасти, колізії є невід'ємною ознакою не лише лірики, а й поем, характерних своїм драматизмом ("Поєдинок", 1978; твори збірки "Поеми й притчі", 1986 та ін.).

Автор численних збірок віршів і поем на теми як громадсько-політичного, так і філософсько-психологічного та інтимно-ліричного характеру, митець вольовий і темпераментний, майстер із точним відчуттям архітектоніки твору й окремого образу, нерідко притчево-алегоричних, Д. Павличко був і залишається в своєму цікавому творчому розвитку поетом франківської школи. Дебютувавши ще у 50-х рр., він був одним із перших поетів нового літературного "призову", творчість яких формувала обличчя нового мистецького покоління.

На зміну ідеологемам і словесним кліше 50-х рр. прийшло слово молоде, розкуте; напоєне спрагою оновлення, воно зверталося не до маси, а до особистості, чекало відповіді, реакції, бодай емоційної, внутрішньої, але щирої.

Я не можу мовчати.
Прощай, мовчання!
Говоріть, мої очі!
І серце моє, говори! —

пристрасно заявляв Василь Симоненко.

Поети-шістдесятники відродили українське слово, яке задихалося в цитатах, гаслах, партійних документах, безсило ниділо в поемах, одах, пеанах і гімнах. У їхніх поезіях слово повертало свій первісний зміст, мало смисловий відповідник у реаліях народного життя завдяки щирості інтонацій, правдивості, сповідальності, з якою зверталися до читача "озвучені" В. Симоненком та І. Драчем сільські дядьки й тітки, чиї натруджені руки давали хліб державі. Емоційна, виклична їхня поезія, в якій майже не звучала "мова держзамовлення", викликала на діалог, вимагала реакції, апелюючи до совісті й почуття синівської відповідальності. Простотою самовираження, промовистою адресністю своїх суджень та інвектив Симоненко руйнував авторитарний, знеособлений стиль мовлення, ідеологічні стереотипи масової свідомості, його творчість повертала довіру до літературного тексту. Таку ж функцію реабілітації індивідуального слова здійснювала й поезія Ліни Костенко, Бориса Олійника, Веніаміна Кушніра, Ірини Жиленко та ін.

Виразний "егоцентризм" поезії (поет — як сублімований вираз індивідуальності) був настільки продуктивним, що на ньому ґрунтувалися такі художньо-стильові концепти, як інтелектуалізм, полемічність, екзистенціалізм, вітальний естетизм, ліризм, емоційно-рефлекторна розкутість, медитативність, метафоричність, архетипність, космізм — не як наповнення поетичних текстів термінологічною атрибутикою, а як "Я-планетарне мислення", мислення концептами епохи.

Поезія, перш ніж порозкошувати в емпіреях гіпербол, розлогих метафор, образів-символів, почала прицінюватися до звичайного, буденного, нагадуючи Антея, який не повинен відриватися від землі. Від соняшника на городі до сонця в безмежжі космосу — не така вже й далека відстань. Важить, хто осідлає соняшникового "коника". У дядька Кирила з вірша І. Драча можуть вирости крила нестримної, буйної — аж дух захоплює! — фантазії, але що йому з ними робити?

Поезіє, сонце
моє оранжеве!
Щомить якийсь
хлопчисько
Відкриває тебе
для себе,
Щоб стати навіки
соняшником.

Досить єдині у своїх ідейних прагненнях, згуртовані в своєму духовному опорі проти сил системи, шістдесятники водночас не були певною, чітко окресленою поетичною школою. Зі стильового погляду в творчості цієї генерації можна бачити діяння принаймні двох основних тенденцій. Перша з них — течія, що характеризується експресивно-метафоричним, щедро асоціативним письмом з найширшою шкалою типів образності — від багатої художньої умовності інтелектуально-урбаністичного до "наївно"-фольклорного і навіть приземлено-побутового, з виразними експресіоністичними чи бароковими акцентами. Це передусім Іван Драч і значною мірою — широко знані "космісти" української поезії початку 60-х рр., з їхньою подальшою непростою еволюцією, аж до книг останніх років — емоційно і стилістично врівноважених "Теліженців" та сповненої відчуттям грізного катастрофізму поеми "Чорнобильська Мадонна" (Драч) і витонченого світлого ліризму книжок "На срібному березі" та "Губами теплими і оком золотим" (Вінграновський).

Іван Драч (р. н. 1936) так несподівано і бурхливо вибухнув огромом шалено гострих метафор, так буйно вихопився з ослаблих соцреалістичних "обіймів" і рвонув у космос поезії своїми "протуберанцями сонця", що в читача перехоплювало подих. Феєричною трагедією "Ніж у сонці" він буквально розшматував прикриту закличними "поезопаровозами" офіційну поезію і відкрив, як глибоко засів "ніж у сонці нашої правди".

Бунтівлива образна фантазія, крута, замішана на теліжинських чорноземах і лугах, перемолота на кривавих жорнах національної історії правда та іронія, гострий сарказм, гіперболічна асоціативна експресія і символіка, печальна туга за красою — таким був молодий Іван Драч у своїх перших поетичних збірках "Соняшник" (1962), "Протуберанці сонця" (1965). Відкритий однаковою мірою і національним традиціям, фольклоризму, і найновішим досягненням науки, письменник поєднував у новаторському синтезі філософський роздум над "проклятими питаннями" буття, мотиви "космізму" й одвічної "селянської цивілізації" з її хліборобською "заземленістю" ("Таємниця початку", "Балада зі знаком запитання", "Таємниця буття", "Зелена брама" та ін.), шукав відповіді на гострий запит доби: чи не знецінюється духовність позірними успіхами наукового прогресу? ("Балада ДНК...", "Балада про кібернетичний собор" тощо). У 1967 р. виходить збірка "Поезії", що стала підсумком ранньої творчості поета. У ній на повну силу виявився своєрідний талант Драча, його неповторна художня манера, яка на той час пройшла всі етапи становлення і змужніння.

Відновлення партійного тиску в 70-х рр. позначилося на творчості поета, пригальмувало дальшу природну еволюцію його обдарування, проте не знищило мистецького "нерву". У 1972 р. виходить його збірка "До джерел", певними художніми компромісами позначені й наступні книжки письменника — "Корінь і крона" (1974), "Київське небо" (1976). Уникнути владного пресингу письменникові вдавалося в улюбленому ще в ранній творчості жанрі балади ("Балада про Кармалюка", "Балада про дядька Гордія" та ін.), ліро-епічних поемах ("Ніж у сонці", "Смерть Шевченка", "Спрага"), драматичних поемах ("Дума про Вчителя", 1976; "Соловейко-Сольвейг", 1978; "Зоря і смерть Пабло Неруди", 1980). Певне згасання творчої енергії поет починає долати з виходом збірки, що має символічний заголовок "Сонячний Фенікс" (1978), а згодом відновлює органічну напругу звучання своїх віршів у поетичних книжках "Американський зошит" (1980), "Шабля і хустина" (1981), "Теліжинці" (1985) та ін. Особливо відчутні нові потужні інтонації його слова у поемі-мозаїці "Чорнобильська Мадонна" (1986), що стала однією з найпомітніших в українській літературі реакцій на чорнобильську катастрофу.

Окремої згадки заслуговують два кіносценарії Івана Драча — "Пропала грамота" (1971) та "Вечори на хуторі біля Диканьки" (1984), за якими було знято помітні в історії українського кіномистецтва художні фільми. Винятково різноманітний, парадоксальний і щирий у своїх творчих злетах і компромісах, Драч був і залишається одним із найвиразніших представників поетичного шістдесятництва.

Микола Вінграновський (1936—2004) — не менш виразний представник шістдесятників-"метафористів", творчість якого відзначається самобутнім "четвертим виміром" — красою всього сущого. І поезія, і повісті, і унікальний в українській прозі роман "Наливайко" (1991) — все складає своєрідний храм прекрасного, де з не меншою послідов-

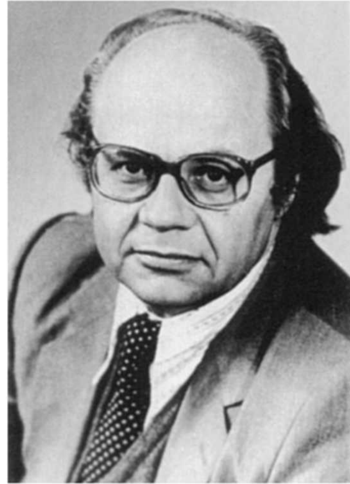
ністю, ніж тяжіння, діють закони естетики. Підвалини цієї будови були закладені у віршах, що ввійшли до дебютної збірки молодого поета "Атомні прелюди" (1962), ставши претекстом до гострої дискусії про творчість покоління шістдесятників. Зміна мистецьких пріоритетів у Вінграновського сягала граничної концентрації, його вірші утверджували свободу суверенної особистості, самоцінної, не підлеглої жодним ідеологічним схемам:

Завіса! Все, товариші боги!..
Я встав з колін і небо взяв за зорі!

Прелюд № 13

Від збірки до збірки поет розбудовує металогічні образи прекрасного, невловимі й досконалі, як недосяжний ідеал, творить несподівані метафори, часом парадоксальні своїм порушенням реальних пропорцій на користь краси, осягаючи ними світ довкілля і духовний всесвіт людини. Поезія Вінграновського — невтомний пошук, апробація все нових форм і стильових прийомів, від традиційного вірша — до верлібру й хоку, від фольклоризму, казковості, демонології — до вишуканого інтелектуалізму й філософської медитації. Ця ненастанна будівнича робота пронизує збірки "Сто поезій" (1967), "Поезії" (1971), а після вимушеного творчого спаду 70-х рр. — книжки "На срібнім березі" (1978), "Київ" (1982), "Губами теплими і оком золотим" (1984). Зріла творчість поета прикметна спадом зовнішньої напруги, вибуховості й переходом їхнього потужного потенціалу в глибини образної структури, переважанням роздуму й споглядання, мудрого спокою.

Художня безкомпромісність і винятково чутливість до прекрасного властива й прозі письменника, що на етапі становлення зазнала впливу поетики О. Довженка ("Світ без війни", 1958; "Президент", 1960), а згодом стала виразно самобутнім явищем, своєрідним "поетичним епосом" ("Первінка", 1971; "Сіроманець", 1977; "Літо на Десні", 1983; "Кінь на вечірній зорі", 1986). Прозі Вінграновського властиве переважання внутрішніх духовних порухів над подієвим рядом, одухотворення буття, своєрідний поетичний пантеїзм.



Іван Драч.

Другою течією поетичного шістдесятництва є митці "традиційної" у своїх витоках віршової культури, яка виступає під їхнім пером ґрунтовно оновленою та інтенсифікованою; основний наголос при цьому кладеться на вибагливий смисловий малюнок, іскристу діалектику поетичної думки, психологічну наповненість образів, "золоту" лункість афористичного слова.

Перша тут, за загальним визнанням, — ***Ліна Костенко*** (р. н. 1930), найвидатніша з українських жінок-поетів другої половини століття. Властиві їй етичний максималізм, нетерпимість до суспільної кривди й фальшу (література для неї — це "довічна боротьба добра і зла.., людського і нелюдського" [6]), ори-

[6] Цит. за кн.: *Брюховецький В.* Ліна Костенко: Нарис творчості. — Київ, 1990. — С. 187.

Микола Вінграновський.

гінальність і гострота відкривавчої, шукацької, полемічної думки в поєднанні зі спонтанністю і психологічною багатогранністю ліричного самовияву зробили особливо виразним і принадним образ ліричного героя (героїні) її поезії. Роман у віршах "Маруся Чурай" та поеми, на історичному матеріалі створені, виявили в поетесі не тільки вмілого живописця-історика, а й проникливого митця-аналітика у сфері проблем української суспільної та індивідуальної психології.

Дебют поетеси припадає на 1957 р., коли виходить друком її перша збірка "Проміння землі". Згодом одна за одною виходять іще дві збірки — "Вітрила" (1959) та "Мандрівки серця" (1961), переконливо засвідчивши прихід в українську поезію непересічного зрілого таланту. Коли ж нетривала політична "відлига" згортається і знову повертаються репресії, Л. Костенко виступає на захист дисидентів В. Стуса, І. Дзюби, І. Калинця та ін. Її на тривалий час припиняють друкувати, збірку "Зоряний інтеграл" знищують у наборі. Довге вимушене мовчання закінчується лише з виходом збірки "Над берегами вічної ріки" (1974), яка своєю поетичною довершеністю справила враження літературної сенсації. Трохи пізніше виходить роман у віршах "Маруся Чурай" (1979), збірки "Неповторність" (1980), "Вибране" (1989), поема "Берестечко" (1992) та ін.

Нелегкий життєвий шлях, дитинство, "вбите на війні" ("Мій перший вірш написаний в окопі"), пам'ять про жорстоке лихоліття, що породжує пронизливо гостру поетичну рефлексію і масштабні філософські узагальнення (як у віршах "Пастораль XX сторіччя", "Тут обелісків ціла рота" та ін.), нерозривна єдність життєвої громадянської позиції з творчими засадами — усе це наклало свій відбиток на унікальну поезію Л. Костенко, що стала найбільшою окрасою української літератури другої половини XX ст.

Для поетеси визначальний у творчості зміст, а не форма — вона різко осуджує заброд, "шукачів прокорму", шахраїв і скептиків, які

Шукають найсучаснішої форми
для того змісту,
що в душі нема.

Поетеса обстоює класичну, вивірену власною совістю форму мистецького самовираження, але без пишного та барвистого пустослів'я; вона проти того, аби бездумно бігти на поклик новітнього благовісту:

в абстракції,
в модерній,
в істерії,
конає в корчах витончений зміст.

Щоправда, доводиться визнати, що "звичайні форми починають старіти", однак у її прагненні "високого тону" в поезії превалює не стільки пошук нових форм, скільки правдивість, точність, виразність, чистота самовираження.

А скільки в нас поезій випадкових
з нічого й ні для кого виника!
Байдужих фраз металу нетривкого,

думок затертих
і порожніх слів...

Її мистецьке кредо —

Ані строфи сумнівної, ні слова,
Ані одного зайвого рядка...

Це сповідування граничної правдивості спонукає до діалогу з Кобзарем, за висотою духу якого покоління шістдесятників звіряє свій "мистецький годинник". Аби донести до своїх побратимів відчуття високої відповідальності, покладеної на них самою епохою, і вкладає поетеса в уста Кобзаря слова духовного заповіту, звернення до її сучасників — українських поетів середини століття:

— А ви гартуйте ваші голоси!
не пустослів'ям, пишним та барвистим,
не скаргами,
не белькотом надій,
не криком,
не переспівом на місці,
а заспівом в дорозі нелегкій.
Бо пам'ятайте,
що на цій планеті,
відколи сотворив її Пан-Бог,
ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох!

Кобзареві

Надзвичайно багаті своїми мотивами й жанровими формами вірші й поеми Л. Костенко важко аналізувати за певним загальновизнаним критерієм — усі вони є синкретичними, індивідуально-авторськими, нетиповими. У них поєднуються і мотиви інтимної лірики, колоритні пейзажі, і ноти громадянської наснаги, і філософська медитація, інтелектуалізм, і прозора метафоричність; іронія незбагненним чином природно поєднується з органічним пафосом, героїка — зі зворушливою задушевністю, суворий лаконізм і стриманість вислову — із м'яким ліризмом. Кожен вірш чи поема — явище по-своєму унікальне, з власною поетичною аурою, що потребує уважного вслухання саме в його неповторність. Не меншою мірою це стосується й найширшого за епічним розмахом історичного роману у віршах "Маруся Чурай" — того твору, в якому з надзвичайною повнотою постає народна ментальність, жива фактура національної історії. Написаний як "художня реконструкція" легендарної авторки народної пісні "Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці...", роман однаково точно й глибоко охоплює масштаб духовного світу окремої людини, його моральних підвалин, уявлень про вірність і зраду, злочин і кару, — і так само вичерпно узагальнює значні події минулого, проникаючи в суть національного характеру, відтворюючи дух української історії.

Ліна Костенко.

Особливий резонанс як в Україні, так і за кордоном викликав щоденник передчасно померлого у 28-річному віці ***Василя Симоненка*** (1935—1963), який, проте, встиг на повен голос заявити свою синівську любов до України:

Україно! Ти для мене — диво!
І нехай пливе за роком рік,
Буду, мамо горда і вродлива,
З тебе чудуватися повік.
Ради тебе перли в душі сію,
Ради тебе мислю і творю.
Хай мовчать Америки й Росії,

Коли я з тобою говорю!
Одійдіте, недруги лукаві!
Друзі, зачекайте на путі!
Маю я святе синівське право
З матір'ю побуть на самоті.

Упокорення цього бунтівливого поета, який символізував шістдесятництво, не відбулося. Своїм щоденником він настільки різко заговорив про русифікацію, псевдокультуру, уніфікацію та стандартизацію українського мистецтва в умовах тоталітаризму, нівеляцію особистості, руйнування моралі й традицій, що далі формувати в свідомості народу образ поета Василя Симоненка як репрезентанта літератури соціалістичного реалізму не випадало. Його смерть викликала величезну духовну бунтівну хвилю, погамувати яку режимові так і не вдалося. Резонанс правдоствердного життя і смерті поета був настільки сильним і всеохопним, що спонукав багатьох вивіряти свою позицію за його несхибними ідейно-моральними принципами.

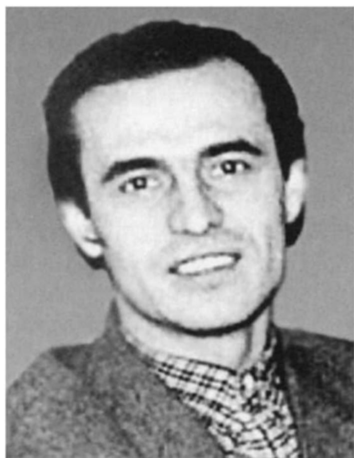
Недовгим, але яскравим був шлях цього сердечно щирого лірика з палахкотючим публіцистичним вогником, поета, який чи не першим у повоєнні часи здогадався, що "На цвинтарі розстріляних ілюзій Уже немає місця для могил"; кинув насупроти всім культівським фетишам ясну, як сонце, істину справжнього, творящого життя демократизму: "Першим був не Господь і не геній, першим був — простий чоловік".

За життя Симоненка вийшла тільки одна поетична збірка — "Тиша і грім" (1962). Пізніше виходять його "Земне тяжіння" (1964), "Поезії" (1966), "Лебеді материнства" (1981), казки "Цар Плаксій і Лоскотон" (1963) та "Подорож у країну Навпаки" (1964), збірка новел "Вино з троянд" (1965). Віршам поета властива простота форми, тяжіння до класичних традицій українського неореалізму, моральний максималізм і гострота громадянського чуття. Його дочасно обірване життя стало своєрідним символом українського шістдесятництва. У вірші "Пам'яті Василя Симоненка" М. Вінграновський від імені всього літературного покоління засвідчить кредо шістдесятників:

Жодного слова брехні
Жодного граму підступства
Підлості
Хитрощів
Чи недовір'я
Наклепів
В нас не було поміж нами
В нас не було і не буде
Так я кажу
Чи ні
Я кажу правду
Бо за душею цієї правди
Стоїть Україна.

Шістдесятництво як культурний феномен невідривне від дисидентського руху, спрямованого проти тоталітарної системи. Саме це стає "центром кристалізації", ціннісним орієнтиром, довкола якого складається загальнокультурна рецепція шістдесятництва, навіть у тих випадках, коли творчі програми окремих його представників зберігають лояльність до влади. Дисидентство стає тим "кодовим ключем", за яким прочитується вся творчість письменників-шістдесятників, формується культурний метатекст цього явища, в рамках якого будь-які художні ознаки творів співвідносяться з тотальним протиставленням панівній системі художніх вартостей і набувають додаткового культурного значення.

Найбільш трагічною і водночас самобутньою постаттю серед шістдесятників (власне, серед тих із них, хто з відомих причин дійшов до читача лише в 80—90-х рр.) був ***Василь Стус*** (1938—1985), визначний поет і проникливий інтелектуал-культуролог, борець проти



Василь Симоненко.

Василь Стус.

струхлявілого, але жорстокого режиму. Книга його вибраних віршів “Дорога болю” змогла вийти в Україні лише посмертно (1990), після неї друкуються інші книжки поета: “Під тягарем хреста” (1991), “Вікна в позапростір”, “Золотокоса красуня” (обидві — 1992) та ін. Єдністю поезії, життя і долі тут перейнято, по суті, все. Близька до філософії екзистенціалізму ідея “трагічного стоїцизму” втілена в його невольницьких віршах (підготовлена ним самим і видана за рубежем збірка “Палімпсести”) з силою, яку мало назвати непересічною. “Поетичне слово Стуса, — пише М. Коцюбинська, — в кращих своїх проявах енергійне, м’язисте, гранично виразне, попри безсумнівну ускладненість і рафінованість його словника, сповнене внутрішнього вогню, щомиті готового вибухнути. Навіть в інтимних віршах — сила, напруженість чуття, лаконізм і разом з тим несамовитість його вияву” [7].

У 60-х рр. відбувається становлення самобутнього поетичного всесвіту поета, який згодом пройде трагічний шлях загартування й духовної перемоги всупереч фізичній загибелі в таборах. У першій збірці поета “Зимові дерева”, якій не судилося свого часу побачити світ в Україні, зібрані вірші юнацьких років, періоду складного й сповненого духовних борінь поетичного змужніння, відшукання суголосних його мистецькому темпераменту національних традицій, у яких В. Стус вирізняв передусім волелюбність і громадянську незламність, моральний максималізм (“Костомаров у Саратові”, “Дума Сковороди”, “Останній лист Довженка”, “Сто років, як сконала Січ...”).

Зазнавши несправедливої критики й політичних переслідувань, поет 1970 р. готує рукопис збірки з символічною назвою “Веселий цвинтар”. У ній відбилося гостре неприйняття посилення адміністративного тиску, атмосфери задухи й безнадії, що запанувала в 70-х рр. “Цвинтар розстріляних ілюзій” (В. Симоненко) у віршах збірки поставав у всій своїй антигуманній суті, вони сповнені передчуття майбутніх жорстоких випробувань, але навіть поодинокі ноти зневіри, бажання забігти світ за очі від

[7] *Коцюбинська М.* “Страсті по Вітчизні” // *Стус В.* Дорога болю. — Київ, 1990. — С. 208.

Борис Олійник.

безпросвітної реальності щоразу переборюються усвідомленням необхідності встояти.

Звісно, поет не сподівався надрукувати рукопис, і не помилявся. Невдовзі тоталітарна влада вдається до розправи над інакодумцем, починається хресний шлях його ув'язнень і запеклої боротьби за людську гідність. Частина віршів "Веселого цвинтаря" згодом увійшла до вершинного явища поезії Стуса — збірки "Палімпсести", виданої за кордоном 1986 р. У заголовок винесено місткий образ: палімпсестами називали старі стерті рукописи, поверх яких писалися нові. Постійна небезпека втратити написані в ув'язненні вірші, заучування їх напам'ять, накладання одних образів на інші — все це передавало дух "каземату", складність чи й неможливість творчості. Водночас це символ незглибимості внутрішніх планів поезії В. Стуса, багатства її підтексту, "стирання" безвиході, неволі й страждань і "накладання" поверх них в'язі правдивої поезії, створеної вільним духом письменника. Слово поета рухається не вшир, а вглиб, проникаючи в безмір божественної світобудови, нашаровуючи один за одним змістові пласти, витворюючи з них інтелектуально й емоційно наснажений образний комплекс, рівного якому не знає українська поезія. Складні й глибокі, сповнені філософських і мистецьких осяянь, його вірші акумулюють таку потужність духовної напруги, яка вчувається і крізь безліч нашарувань.

Художній світ В. Стуса навдивовижу цілісний і внутрішньо узгоджений, часом навіть герметичний у своїй самодостатності. У ньому діють чіткі зв'язки між усіма частинами, які існують у гармонії, взаємодоповненні, взаємозбагаченні. Кожен мотив, кожен топос його поезії прочитується через безліч віддзеркалень в інших, надаючи всій мистецькій будові виняткової глибини й значущості. Позірна традиційність, відсутність навіть тіні поверхового експериментаторства чи епатажу нібито вирізняють його творчість у колі шістдесятників, проте це враження хибне: Стус — один із справжніх новаторів у царині художнього змісту, відкривач несподіваних граней "внутрішньої форми" (О. Потебня) поезії. Ця іпостась його творчості сягає значно глибше від незламності його духу, стійкості в жорстоких випробуваннях, що випали на долю поета:

Досягну до краю. Хай руками,
хай на ліктях, поповзом — дарма,
душу хай обшмугляють об камінь —
все одно милішої нема
за оцю утрачену й ледачу,
за байдужу, осоружну, за
землю цю, якою тільки й значу
і якою барвиться сльоза.

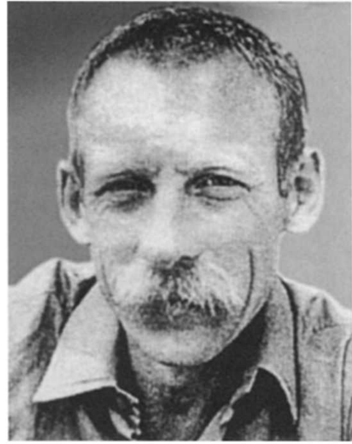
"Спокійність" зовнішньої форми за гарячого неспокою думки й почуття може бути визнана об'єднувальною рисою для досить багатьох поетів з фаланги колишніх шістдесятників. Соціально-етичні та філософські медитації мають свій непозичений поетичний вигляд у ***Бориса Олійника*** (р. н. 1935), який виробив характерну довірчо-роздумливу, часом іронічну говірну манеру, що в ній

і викладаються його часом непрості інтелектуальні постулати, зокрема в таких поемах, як "Доля", "В дзеркалі слова", "Сім".

Уже в перших збірках ("Б'ють у крицю ковалі", 1962; "Двадцятий вал", 1964) Олійник заявив про себе як про поета-традиціоналіста. Його раннім віршам бракувало глибини художнього узагальнення, проте в них було те правдиве поетичне зерно, яке згодом проросло в масштабні філософські образи збірок "Коло" (1968), "Відлуння" (1970), "Рух" (1973) та ін. Розважлива, некваплива манера ліричної оповіді, невигадані драматичні колізії кращих його творів, уміння "оживити" навіть казенне звучання обов'язкових "оспівувань" — усе це разом із природною спостережливістю, гумором і безпомилковим чуттям слова робили його поезію помітним явищем 60—70-х рр. Звісно, з відстані часу впадає в око певна переобтяженість багатьох віршів і поем публіцистичністю, ідеологічними гаслами, та це лише до певної міри можна ставити на карб авторові — такою була та епоха.

Одними з найцікавіших у творчому доробку Б. Олійника цього періоду є поетичні цикли "Сковорода і світ", "На лінії тиші", "При гончарному крузі. Олесю Гончару" та ін., особливо ж "Досвід" і "Сиве сонце моє. Пам'яті матері".

Віршу Олійника властиві пошана й пильна увага до фольклору, народного слова, притчевість ("Принцип", "Про середину", "Притча про ноги", "Притча про славу" та ін.). Значних успіхів досягнув письменник у жанрі поеми — протягом 60—80-х рр. виходять "Дорога", "Рух", "Доля", "Урок", "У дзеркалі слова", "Сім", "Пришестя" та інші, які стали помітними подіями тогочасного літературного життя. Майстер філософського роздуму, Б. Олійник постійно перебуває на вістрі проблематики часу, прагне осмислити животрепетні



Леонід Талалай.

реалії соціальної дійсності (хоч іноді його громадянська позиція викликала нерозуміння громадськості). Визнаний майстер слова, Олійник був і залишається одним із яскравих представників літературного шістдесятництва, що має свій поетичний голос.

Під знаком такого ж стриманого в формах та інтенсифікованого у внутрішніх структурах сучасного традиціоналізму чи навіть неокласицизму (якщо говорити про період 80—90-х рр.) працюють обдаровані й добре орієнтовані в цінностях великої культурної спадщини поети з другої, сказати б, хвилі шістдесятників — ***Володимир Базилевський*** (р. н. 1937) і ***Леонід Талалай*** (р. н. 1941).

Ще одна стильова якість, що йде з 60-х рр., але сформувалась і, головне, здобула свого читача уже в наступні часи, — позбавлений турботи про ясність смислових зв'язків інтуїтивізм, активна до химерності асоціативність, верлібр і вільний вірш — зв'язана з іменами Василя Голобородька ("дитинна поетична одухотвореність", за словами І. Дзюби), Миколи Воробйова, Павла Мовчана, Віктора Кордуна, Василя Рубана. На цікавого поета, після тривалих поневірянь

Володимир Підпалий.

у становищі політичного в'язня, зріс стилістично вишуканий І. Калинець, у творчості якого поєднуються первісна культура і культура сучасна, музичність і кольоровість, фольклорні образи й мотиви.

Згортання демократизаційних процесів не забарилося. Наприкінці 60-х рр. все настирніше починає звучати владна вказівка, поле соціальної і творчої відносної свободи звужується, починаються перші репресії, в літературу повертаються казенні інтонації й "партійне замовлення". Проте поезія ще розвивається за внутрішніми імпульсами, зазнаючи низки істотних переструктурувань. На кінець "відлиги" ставала дедалі відчутнішою певна обмеженість усепоглинаючого ліризму. "Космічна" тематика, абстрактність поетичних декларацій, своєрідна "втома жанру".

У 1966 р., з виходом збірки В. Мисика "Чорнотроп" із її густою предметною фактурою, образною конкретикою, в поезії з'являється нова стильова тенденція, що виявилася у зростанні реального життєвого забезпечення твору. Від епатажного новаторства вектор пошуку поезії подається до протилежного полюсу — класики, літературних традицій.

Слідом за В. Мисиком друкує свою збірку "Уроки поезії" (1968) Л. Первомайський, маніфестуючи її образним ладом поворот до традиційних форм і прийомів поетичного письма. Цей процес відбувався не без полеміки, яка супроводжувала таке переоснащення. Виступи адептів класики спрямовувалися проти експериментаторства, надмірного ентузіазму в оспівуванні наукового прогресу та інших "вузьких місць" тогочасної поезії. Наприклад, у вірші *Володимира Підпалого* "Ямб" (зб. "В дорогу — за ластівками", 1968):

А що, як я — останній з могікан,
двожильний, двоскладовий друже ямбе...
І у мені ти вік свій доживеш,
І по мені востаннє виголосиш
тим ритмом, що колись я все життя,
відмовившись від моди і вигоди,
визбирував на кінчику пера?..

Не менш гостро звучить ця нота і у віршах талановитого поета *Леоніда Кисельова*, який помер 1968 р. двадцятиоднорічним юнаком:

Сурмлять газети, радіо гука,
Що живемо у віці атомовім.
І хоч за все ми заплатили кров'ю,
Та час вже других цінностей шука.
Історія не є ракетний жах,
Вона мов шлях від чужини до хати.

Остання пісня, збірка 1979 р.

Активно включається в полеміку і Д. Павличко, утверджуючи у збірці "Гранослов" неперебутність класичної традиції. Позбавляються надміру "космізму" в своїй творчості *Володимир Коломієць* (поема "На границі епох"), *Петро Скунць* та ін.

У середині та другій половині 60-х рр. в поезію приходять Л. Талалай, Р. Лубківський, В. Забаштанський, С. Тельнюк, В. Корж, П. Осадчук, Г. Світлична, С. Йовенко, С. Пушик, П. Засенко, Л. Горлач, Д. Чередниченко, В. Базилевський, Д. Онкович, В. Бойко, Н. Гнатюк, Г. Гордасевич, Л. Скирда, С. Жолоб, А. Камінчук. У їхній творчості здебільшого не знайдемо акцентованого нова-

торства, натомість переважають традиційні роздум, медитація, камерність, виклична метафорика поступається символіці народної пісні, балади тощо.

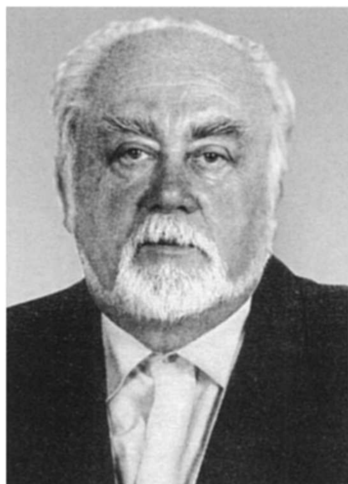
Пильною увагою до фольклору, класичних віршових форм характерні, скажімо, перші збірки *Романа Лубківського* "Зачудовані олені" (1965) та "Громове дерево" (1967). Екзотичний світ карпатських традицій оживає у його віршах, повертає в сучасність легендарні образи народних героїв, звичаїв. Активно користувалися скарбницею фольклорної символіки І. Драч ("Корінь і крона"), М. Вінграновський у збірках "Сто поезій" і "На срібнім березі", Б. Олійник та інші письменники.

Драматично складалася доля поетів молодшої генерації 60-х рр. Багатьом із них надовго був закритий шлях до публікацій, як то сталося з *Василем Голобородьком* чи представниками так званої *київської школи поетів* — Миколою Воробйовим, Віктором Кордуном, Михайлом Григорівом, Василем Рубаном. Не мали змоги друкуватися М. Саченко, Г. Чубай, Н. Кир'ян, М. Данько, за ґратами й на засланні опинилися шістдесятники В. Стус, В. Боровий та І. Калинець.

Літературний розвиток у 70-х рр. завмирає, повертаються ідеологічна критика й гоніння на інакодумців, що негативно позначається на загальному дусі української поезії й творчості окремих її представників. Проте й у цей час, незважаючи на численні компроміси й вимушене згортання активного художнього пошуку, зберігається певна міра творчої свободи, продовжують відчутно еволюціонувати окремі поетичні жанри (поема, ліро-епічний цикл, роман у віршах тощо). Продуктивно розробляється історична тематика, у творчості поетів різного віку й мистецьких уподобань ведеться пошук тривкого ґрунту для утвердження високих етичних і естетичних принципів (згадаймо поему Б. Олійника "Заклинання вогню", цикл П. Скунця "Заповнена анкета", ліричні поезії Л. Кисельова, Д. Іванова, В. Забаштанського та ін.). Помітним явищем стає присвячена темі мистецтва поема *Ірини Жиленко* "Цар-колос" (1978) — про українську художницю Катерину Білокур. Значних успіхів досягає українська поезія 70-х рр. у філософській та інтимній ліриці (Д. Павличко, М. Вінграновський та ін.). Пейзажна лірика з відчутним пантеїстичним началом стала своєрідною візитною карткою ранньої творчості Павла Мовчана та Леоніда Талалая. Зростанням питомої ваги публіцистичного начала прикметна творчість В. Коломійця, Тамари Коломієць, М. Клименка, її розвивають також П. Скунць, Віт. Колодій, С. Стриженюк, С. Пушик, М. Петренко, А. Таран, В. Терен, М. Данько, Г. Паламарчук. Пафосом відповідальності за слово й сердечною відкритістю позначені книжки В. Забаштанського "Крицею рядка" (1977), "Вага слова" (1980), Л. Горлача "Світовид" (1980), Г. Світличної "Сьогодні і завжди" (1978), "Зором серця" (1980).

Попри всі перешкоди для літературного розвитку в 70-ті рр. українська література й у цей час мала кількісно досить потужну припливну поетичну хвилю (В. Бойко, М. Влад, Л. Горбенко, М. Каменюк, С. Йовенко, П. Перебийніс, А. Перерва, Л. Скирда, Б. Стельмах, Л. Тома, І. Царинний, Г. Чубач, М. Шевченко, Я. Ярош та ін.), хоча зазвучати самобутньо пощастило далеко не всім.

Збірки молодого поповнення 70-х, зокрема таких обдарованих його представників, як В. Затуливітер, Д. Іванов, Н. Білоцерківець, А. Кичинський, С. Майданська, Л. Голота, Д. Кремінь, Р. Чілачава, засвідчують формування у кожного з цих поетів рис індивідуального стилю. Поезія *Наталі Білоцерківець*, на-



Роман Лубківський.

приклад, позначена активним сприйняттям і емоційним освоєнням культури, авторка тяжіє до блоківсько-тичинівського музичного "озвучення"; *Софія Майданська* прагне переосмислювати й трансформувати фольклорну символіку, щоб видобути з неї якісь непроминальні морально-духовні цінності; *Анатолій Кичинський* проблему духовної наповненості ліричного героя поетично вирішує на матеріалі пейзажу; *Дмитро Іванов* моменти неперехідного значення намагається угледіти в конкретних проявах життя, в буднях.

Поетичні дебюти початку 80-х рр. дають підстави говорити про появу нового покоління із власною естетичною орієнтацією, спільними ознаками стилю, які вже помітно окреслюються у творчості дуже несхожих між собою авторів. Збірки Ю. Буряка "Струми" (1982), В. Герасим'юка "Смереки" (1982), С. Короненко "Сузір'я веснянок" (1982), Л. Таран "Глибоке листя" (1982), П. Гірника "Спрага" (1983), І. Римарука "Висока вода" (1984), І. Малковича "Білий камінь" (1984), І. Мироненко "Жіночий танок" (1984), О. Забужко "Травневий іній" (1985) демонструють спадкову спорідненість цих авторів із шістдесятництвом.

Кращі поезії *Юрія Буряка* пронизує невідступне питання: у чому шукати свого призначення, своєї суті? Природа, мистецтво, історія, неповторність кожного дня — усе це стихії, які формують цілісність ліричного героя. "Етика природи" як джерело художньої етики ("Літопис лісу", "Горобина вночі" — збірка "Струми", 1982) свідчить про те, що поет не оминув і досвіду поезії 70-х рр. Поєднання уроків цієї лірики з творчим навчанням у М. Бажана та І. Драча, з образним поліфонізмом їхньої палітри визначило особливість поетичного мислення Ю. Буряка. Прихильно була сприйнята читачем друга збірка поета "Брук" (1985), а після тривалого мовчання змужнілий мистецький голос Ю. Буряка знову пролунав у збірці "Tabula rasa" (2010).

Поетичний світ *Василя Герасим'юка* насичений реаліями гуцульських Карпат, насичений так щільно, як космацька писанка чи косівський глечик, але він переважно достеменний у деталях, психологічно точний. Образ "високої води", що дав назву книжці *Ігоря Римарука*, — це висота Дніпра, висота польоту, висота пам'яті, що їх об'єднує. Ідея безперервності часу й ставить перед героєм поета суворе питання: чи гідний ти своїх предків, "чи встанеш так, як ті, що засвіт встали?" Момент спільності зовсім не заперечує відмінності, особливостей кожного поета. Бо якщо, приміром, для Римарука характерні різноплановість асоціацій, присутність в образі історичних подій, пісенних зворотів, деталей архітектури і прагнення ці бокові "закрути"-відгалуження підпорядкувати рухові поетичного сюжету, створити часову й просторову розімкненість, то Іван Малкович натомість оперує переважно атрибутами пейзажу й життя гірського гуцульського села з

його буднями й святами, виводячи з цієї мозаїки моральні висновки, приміром: "Я — подорожник, прикладайте мене до рани". Якщо Людмила Таран "висвічує" пломенем внутрішнього зору непримітні деталі побуту та звичні ситуації, то *Ірина Мироненко* зіштовхує прозаїзм щоденності й фольклорно-пісенний пафос, щоб наче поміняти їх місцями: другий спустити на грішну землю, а перший, навпаки, піднести над побутом, бо "все чудесно відносно шкали буднів, все буденно відносно шкали чудес..."

Молода поезія початку 80-х рр. мовби наново починала з того рубежу, який був штучно обірваний у другій половині 60-х. Тому цілком природно, що в річище поетичного руху влилася згодом творчість поетів, які не друкувалися протягом майже двох десятиліть: збірки В. Кордуна "Земля натхнення" (1984), М. Воробйова "Пригадай на дорогу мені" (1985), М. Саченка "Осінні вогнища" (1987), В. Голобородька "Зелен день" (1988), В. Рубана "Химера" (1990), М. Григоріва "Спорудження храму" (1992).

У середині десятиріччя формується нова хвиля української поезії, яка відновлює перерваний український авангардизм. Це передусім Володимир Цибулько, Олександр Ірванець, Віктор Неборак, Юрко Позаяк, Семен Либонь та ін.

Не згасає й інтерес поетів до традиційного вірша (С. Чернілевський, С. Вишенський, П. Гірник, М. Тимчак, Н. Поклад та ін.). Художня практика переконливо показала надуманість пропагованого свого часу конфлікту між "метафористами" та "сповідальниками".

1.4.3. Проза

Упродовж 60—70-х рр. в українській прозі відбувається ціла низка характерних процесів, які помітно змінюють її загальний пафос і спрямування, виникає ряд художніх тенденцій, котрі можна розглядати з двох позицій: як "доцентрові", спрямовані на мистецьку реконструкцію соцреалізму, і як "відцентрові", тобто зорієнтовані на вихід за його рамки. Якщо перші втілилися з найбільшою яскравістю в творчості прозаїків старшого покоління (О. Гончар, М. Стельмах, Л. Первомайський, Г. Тютюнник, П. Загребельний та ін.), то спробою розхитування й навіть деструкції соцреалістичних канонів стає поезія і проза шістдесятників — нового покоління митців, що прийшли в літературу з яскравими дебютами й стали найпомітнішим явищем цього періоду.

Співіснування в літературі 60—70-х рр. цих двох генеральних тенденцій (доцентрової і відцентрової) спричиняє виникнення своєрідного історико-літературного парадоксу, особливо помітного в сприйманні прози: вона інтерпретується, подібно до інших літературних жанрів, як тріумф шістдесятників, хоча навіть побіжного погляду на реальні здобутки письменників старшого покоління в цей період вистачить, щоб переконатися: прозове шістдесятництво виглядає значно скромніше. Проте виникнення й тривале існування цього парадоксу свідчить, що в основі його лежить якийсь досить життєздатний імпульс, від якого не вдасться просто відмахнутися й "розставити все на свої місця". Очевидно, на рецепцію прози 60—70-х рр. накладає відбиток загальнокультурний "імідж" шістдесятництва, сформований передусім у поезії й інших мистецьких жанрах, та й загалом не тільки в мистецтві. Цей культурний стереотип створює дуже активний контекст сприймання, нехтувати яким неможливо. За устояною практикою він резонує з найдрібнішими ознаками шістдесятництва й сприяє їхньому "підсиленню", тоді як щодо інших літературних явищ спричиняє прямо проти-

Ірина Вільде.

лежний ефект: навіть хороші твори, позбавлені прямої "прив'язки" до художніх атрибутів творчості цього яскравого покоління, недооцінюються, потрапляючи на периферію літературного процесу.

Звернімося до фактів літературної дійсності 60-х рр., до тих великих епічних творів, які з'явилися в це десятиліття.

Роман "Правда і кривда" (1961) М. Стельмаха став помітним явищем гостросоціальної прози, у ньому здобули епічне звучання вічні проблеми боротьби добра зі злом, осуд з позицій народної моралі догматичних тенденцій періоду культу особи.

Шуканням нових романних форм позначені твори П. Загребельного "День для прийдешнього" (1964) та "Диво" (1968). Останній з названих романів прикметний морально-філософською проблематикою, що виникає на "перехрещенні" різних часових площин, а крім того, і відкриттям свіжих шляхів у освоєнні історичної тематики. Саме "Дивом" починається ряд історичних романів П. Загребельного, примітних у сьогоденній українській прозі.

Романи "Володимир" (1962) С. Скляренка, "Карасунський Кут" (1968) С. Добровольського, "Мальви" (1968) Р. Іваничука також стали внеском в історичну романістику. Доречно нагадати, що "Мальвами" започатковано ряд історичних романів Р. Іваничука, які стали явищем в українській романістиці.

Для прози 60-х рр. характерна поява масштабних епічних полотен, що нерідко утворювали дилогії, трилогії та тетралогії. Це — "Артем Гармаш" (кн. 2 — 1960) А. Головка, "Буймир" (1969) К. Гордієнка, "Украдені гори" (1969) Д. Бедзика, цикл романів В. Бабляка "Вишневий сад" (кн. 2 — 1960; кн. 3 — 1962) та Б. Харчука "Волинь" (1959—1965), "Посланець до живих" (1966) та "Кров мого сина" (1969) В. Міняйла, "Верховинці" (1961) та "Кам'яний ідол" (1966) Ю. Мейгеша, "Золоті ворота" (1962), "Чорне сонце" (1966) І. Головченка та О. Мусієнка, "Жилюки" (кн. 1 — 1965; кн. 2 — 1968) М. Олійника тощо.

Визначальною прикметою творів цього далеко не повного переліку романів та повістей є аналітичність і проблемність, конфліктність і громадянське звучання.

Хвиля ліризму 60-х рр., ліричний пафос багатьох оповідань, повістей мали об'єктивну основу в самому суспільному настрої, відповідали запитам суспільства, новій ролі особистості, ширшому виявленню її можливостей, і тому українська лірична проза кінця 50—60-х рр. мала ряд серйозних досягнень — "Зачарована Десна" (1957) О. Довженка, автобіографічні повісті М. Стельмаха, оповідання й повісті Є. Гуцала, Вал. Шевчука, повість "Лісова Гута" (1964) П. Дорошка, роман "Білі хмари" (1965) О. Сизоненка та ін. Дальший же розвиток цієї лінії, характерної підкресленою увагою до тонкого аналізу внутрішнього світу людини, зо-

браженої нерідко в ореолі романтичному, потребував пошуку нових художніх рішень і в кращих творах вони приходили там, де ліризм підкріплювався і психологічним аналітизмом, єднався з епічністю, посилювався справжнім драматизмом конфліктів тощо.

Мабуть, основний прозовий набуток 1960-х рр. — це романи потужного громадянського звучання, з глибинними соціальними конфліктами, такі передусім, як "Правда і кривда" М. Стельмаха, "Вир" Г. Тютюнника, "Тронка" і "Собор" О. Гончара, "Дикий мед" Л. Первомайського, що принесли ряд справді вагомих і значних характерів, які акумулювали в собі "епоху".

Слід також наголосити, що те літературне десятиліття було прикметне не лише "спалахом ліризму", а й розквітом суворо аналітичної реалістичної прози. Пошлемося, окрім названих, ще й на чудовий роман В. Бабляка "Жванчик" (1967; 1969), "Сестри Річинські" І. Вільде, "Птахи полишають гнізда" І. Чендея (1965), "Жменяки" М. Томчанія (1964), "Люди зі страху" Р. Андріяшика (1966). Об'єктивним реалістичним письмом відзначаються і романи В. Міняйла "Посланець до живих" та "Кров мого сина". До речі, В. Міняйло, дебютувавши у 60-х рр. своєрідними лірико-гумористичними повістями й оповіданнями, у тому ж десятилітті дав оригінальні зразки "суворої" романістики. Стоїть він у літературі якось осібно, і шлях його реалістичної прози до визнання був значно довший, ніж у прози інших шістдесятників.

Отож лірико-романтична і лірико-психологічна проза, з якою в 60-ті рр. пов'язані, безумовно, значні досягнення, зробила значний внесок в оновлення самої художньої мови, самого образного мислення. Новели Є. Гуцала "Просинець", "В полях", "Олень Ав-

Григір Тютюнник.

густ", "Жартували з Катериною" чи цілі збірки, такі як "Хустина шовку зеленого" (1966), "Запах кропу" (1969); оповідання В. Дрозда "Голубий попіл", "Колесо", "Ікра червоної риби", книжка "Парость" (1966); новели, що ввійшли потім до збірки Вал. Шевчука "Серед тижня" (1967) — це гідний "паспорт" лірико-психологічної прози шістдесятників.

Проза Гр. Тютюнника належить, за загальним визнанням, до конкретно-реалістичної стильової течії. Але вона водночас і глибинно, внутрішньо поетична. В його перших творах ("Зав'язь", "Сито, сито...", "В сутінки"), з таким інтересом сприйнятих читачем і проникливою критикою, важливою домінантою є щирий і природний правдивий ліризм. Зрештою, один із найпомітніших українських романів 60-х рр. "Людина і зброя" (1960) О. Гончара одностайно визначений саме як *лірико-філософський роман.*

Проте ліризація тих часів, розливаючись дедалі ширше, втрачала чимало своїх позитивних рис. Реакція тогочасної молодої прози на засилля плакатно-ілюстративної літератури повоєнних

Григорій Тютюнник.

років, на "теорію безконфліктності" поступово й дедалі більше проявлялась у підкресленій зосередженості авторів на рефлексіях персонажа й ліричного героя, на "мікроскопічному" дослідженні почуттів і переживань людини (особливо це стосується оповідань Вал. Шевчука). Переміщення інтересу зі світу зовнішнього до реалій суб'єктивного плану позначилося, відповідно, й на формі, а ширше — на поетиці численних тодішніх творів, на доборі конфліктів, персонажів. Якщо ж говорити про увесь широкий потік ліричної новелістики 60-х, то неважко помітити, що "мода" захоплювала здебільшого формальні чинники і поза увагою авторів лишалися магістральні конфлікти і характери епохи. Ліричназосередженість у численних випадках оберталася дрібнотем'ям, аморфністю типізації, відходом од гострих питань сучасності. Конфлікти й герої цієї численної новелістики досить далекі від тогочасної реальності, їхня соціальна динаміка, активність заступалася позицією стаціонарної споглядальності.

Образ людини на війні також потрапляє в поле зору ліричної прози. Зрозуміло, ця тема виявляє набагато сильніший опір, потребує певних змін у концепції світу, збагачення художньої палітри. Ліризм воєнної прози неодмінно "підпирається" іншими стильовими струменями. Йдеться про *лірико-філософські романи* (наприклад, "Людина і зброя" О. Гончара), *лірико-психологічні повісті* ("Чорний Брід" Л. Первомайського), бо воєнній темі загалом протипоказані романтичність, ліричне замилування.

У цілому ж те, що розширено розуміємо під ліричною традицією української прози, у 60-ті рр. набуває характерної трансформації і збагачується. Спрямована переважно до ближчого і дальшого минулого, з домінантою сільських типів, з характерним цілісним світобаченням, усталеними ціннісними орієнтаціями, з характерною проблематикою і гуманістичним акцентом, ця проза закономірно спиралася на народнопоетичні ідеали, оперувала реаліями сільського побуту, стосунків і мала своїми інгредієнтами відповідно цій реальності добре розвинуті й у дожовтневій українській літературі та фольклорі ліричність, поетичність, романтизм, не цуралася народного гумору тощо. Грандіозна трагедія 1941—1945 рр. забрала природний ґрунт у цієї традиції. Та в художньому освоєнні рішуче нової духовної реальності "лірико-романтизм" теж змінювався, хоч це й не означало, що в конкретних творах зовсім зникали ліричні чи романтичні стильові струмені. У кожному справжньому творі "великої" прози зустрінемо поєднання (в різних пропорціях) найрізноманітніших стильових барв, це завжди художній синтез.

Українське прозове шістдесятництво було дуже неоднозначним і внутрішньо суперечливим феноменом. В умовах суспільної "відлиги" молоді митці прагнули знову розкрити загальнозначущі гуманістичні цінності, наголосити на

особистісному началі — на противагу безликому колективізму й гіпертрофії суспільного, державного, класового. Заново — і то в непростій боротьбі з ревнителями тоталітарних традицій — утверджувалася необхідність звернутися до понять краси, добра, неприкрашеної правди, розкрити всю багатющу палітру внутрішнього життя індивіда, не відвертаючись від горя, страждань, відчаю, від того дріб'язкового, потворного, що часто сусідить у людських душах з високим і героїчним. Навіть самоочевидне треба було відстоювати й розтлумачувати зашореним в ідеологічні догми, позбавленим доступу до світових культурних надбань сучасникам.

По-своєму закономірно, що в українській літературі 60—70-х рр. одною з центральних постала проблема народу й народності. Блискучі здобутки українського модернізму (та й уся європейська модерна традиція) залишалися майже невідомими, частково й забороненими в цей напівліберальний період. Відкидаючи антигуманну тоталітарну ідеологію, якою було перейняте мистецтво попередніх десятиліть, наше письменство орієнтувалося не на модерний досвід, а переважно на передмодерністську реалістичну (зокрема, й народницько-реалістичну) традицію, яка, зрозуміло, видавалася архаїчною вже і в 20-ті рр. Адже європейський реалізм XX ст., який характеризувався багатьма новими рисами, знов-таки зоставався майже невідомим. Прикметно й те, що порівняно слабкий і маловідомий наступним літературним поколінням модернізм не зруйнував остаточно (як це сталося в багатьох європейських літературах) романтичні стереотипи. Романтична традиція знову активізувалася в часи післясталінської "відлиги". І гіпертрофований український ліризм, ліро-романтична манера письма проіснували аж до останнього десятиліття XX ст., хоча це вже був, так би мовити, естетичний глухий кут.

У прозі 60—80-х рр. вирізнялися три основні стильові течії: конкретно-реалістична, лірико-романтична і "химерна" (чи фольклорно-міфологічна). Попри те, що критика небезпідставно вказувала на брак аналітизму й "суворої епічності" в українському письменстві, ціла плеяда талановитих митців у цей час заявила про себе як про майстрів конкретно-реалістичної, об'єктивної манери письма. Прагнення розкрити багатогранність характеру "маленької" людини, простежити витоки її життєстійкості у всіх соціальних катаклізмах, систему етичних, духових цінностей, якими вона послуговується, помітне у Г. Тютюнника ("Вир", 1960—1962), І. Сенченка ("Рубін на Солом'янці", 1957), А. Дімарова ("Зіньське щеня", 1969; "Сільські історії", 1978; "Містечкові історії", 1983; "Біль і гнів", 1974; 1980 та ін.), В. Міняйла ("Посланець до живих", 1966; "Кров мого сина", 1969), Б. Харчука ("Місяць над майданом", 1970; "Кревняки", 1984), Гр. Тютюнника (повісті "Облога", 1969; "Климко", 1976, новели). Заперечуючи схематизм, безконфліктність недавньої соцреалістичної прози і драматургії, ці письменники, особливо у шістдесяті роки, вбачали в традиційно-реалістичній (незрідка дещо старомодній, надміру зорієнтованій на передреволюційну українську класику) манері письма засіб утвердження художньої правди. Проблеми співвідношення "правди життя" і "правди художньої" гостро дебатувалися у багатьох критичних дискусіях. Художня правда, на жаль, іноді надто прямолінійно ототожнювалася з життєподібністю, з побутописанням. Здобутки європейського інтелектуального роману середини XX ст. майже не мали впливу на розвиток української прози.

Закономірно, що увага до народних, національних характерів зреалізовувалася перш за все у так званій сільській прозі, зокрема романістиці. У повоєнний час жанрові різновиди роману, змінюючи один одного, складалися у певну систему. Після успіху в 40-х рр. ліричних епопей ("Прапороносці" О. Гончара), а пізніше — панорамного роману, на рубежі 50—60-х рр. помітне значне жанрове розмаїття, збагачення й ускладнення романних структур. Художній досвід Тютюнникового "Виру" тією чи іншою мірою впливав на становлення масштабного, насиченого конкретними реалістичними деталями соціально-психологічного роману про село у трагічний, надзвичайно складний період його розвитку, зокрема передвоєнні й окупаційні роки. В силу зовнішніх причин трагедія голодоморних тридцятих зоставалася майже поза рамками зображуваного. Але у всій складності, неприкрашеній і невипрямленій, відтворюється процес наростання болю, протесту, опору, процес відпадання всього дріб'язкового, що передвоєнному "вчора" ще здавалося значним, і зосередження на необхідності зробити вирішальний, життєво важливий вибір в умовах, коли з приходом окупантів постала загроза самому існуванню народу, нації.

Зростає вага заперечуваних у пореволюційні роки цінностей і норм загальнолюдської, християнської моралі, народної етики. Увага до загальнолюдських цінностей змушувала переглядати, ревізувати деякі моральні, життєві настанови, насаджувані радянською ідеологією. Особливо цікавою в цьому сенсі була проза Леоніда Первомайського. Герой повісті "Чорний Брід" (1970), представник покоління, сформованого в 30-ті рр., вихованого на засадах нетерпимості до інакомислячих, у сліпому переконанні, що лише радянська людина є носієм остаточної істини, при зустрічі з ігуменею, людиною іншого досвіду, з іншими цінностями, починає сумніватися у правомірності свого зверхнього нігілізму стосовно багатьох гуманістичних норм і традицій.

У 60-ті рр. найавторитетнішою в нашій прозі слід, очевидно, вважати ліро-романтичну стильову течію. Філософічність, масштабність символічних узагальнень, сміливе формальне новаторство кіноповістей Олександра Довженка справили величезний вплив на всю українську культуру, мистецтво, філософську й соціологічну думку. Опубліковані якраз при початку післясталінських оновлювальних процесів "Зачарована Десна" (1956), "Повість полум'яних літ" (написана 1944—1945, опублікована 1957), "Україна в огні" (написана 1940, опублікована 1966) означили нові обрії, нові напрями художніх шукань нашої прози. Довженків "крилатий" романтизм знайшов захоплених шанувальників і послідовників. "Кіноповісті О. Довженка представляли своєрідну — поемну, епічну — форму романтичної стильової течії і в першу чергу примножували саме її внутрішні резерви і ресурси" [8]. Вражаючи як безстрашною реалістичністю відтворених картин воєнної дійсності, так і масштабністю символічних узагальнень, "Україна в огні" сприймалася в 60-ті рр., можливо, глибше, ніж сприйняв би її широкий читач у час написання. Вся художня тканина Довженкової кіноповісті дихає напругою трагічних роздумів про причини поразок і втрат, про запаси міцності й життєстійкості народної душі. Ці авторські роздуми постійно закорінені у віддалену й зовсім недавню

[8] Історія української літератури: В 2 т. — Київ, 1960. — Т. 2. — С. 520.

історію. “Реалістичні мало не до натуралізму сцени зазнають на твоїх очах чудодійних перетворень, набувають форм казкових, билинних, виростають у крилаті символи. Життя торжествує навіть там, де смерть, здається, готова вже оголосити себе переможцем” [9].

Цю характеристику Довженкової поетики якоюсь мірою можна віднести й до інших творів тодішньої лірико-романтичної прози, перш за все, очевидно, до романістики Олеся Гончара. Його “Людина і зброя” (1959) привертала увагу, попри дещо наївний романтичний пафос і неодмінний “соціальний оптимізм”, зосередженістю на первинних, екзистенційних проблемах суті й сенсу людського життя, відповідальності особи за вибір в екстремальних обставинах. Герої Гончара бачать себе захисниками всього дорогого їм тисячолітнього світу гуманістичної культури, “великої спадщини людського духу, що дісталася нам”.

Проблема вибору і цілковитої відповідальності за нього у межовій, пороговій ситуації, коли розкривається справжня сутність людини, її духовний потенціал, — одна з найважливіших у літературі середини XX ст. Відповідальність індивіда осмислюється не як звіт перед Богом — вищим суддею і вершителем долі, а як *особиста* відповідальність. Афористично сформульована Ф. Ніцше теза про “смерть Бога” якраз і акцентувала в екзистенціалістській філософії проблему вибору та відповідальності. Хто і як має право прийняти рішення, хто може зробити *вибір за всіх* у ситуації, коли верховного судді й майбутньої відповідальності перед ним не існує? Почуття свободи породжує неминучу тривогу (Авраамову тривогу, якщо скористатися визначенням С. К’єркегора. Авраам не може не сумніватися, чи дійсно ж Бог і чи саме від нього вимагає у жертву сина). Моральний вибір став перш за все своєрідним “сонячним сплетінням” воєнної прози, де людина постає у нелюдських умовах, мусить сама приймати неординарні рішення, нести і відповідальність, і тягар вини за несподівані трагічні наслідки.

У 70-ті рр. активізується, і то, зрозуміло, не лише на воєнному матеріалі, мотив трагічної “вини без вини” і трагізму примирення, бездіяльної підкореності збігові обставин. Література пробувала заглибитися у внутрішній світ людини, пригніченої тягарем вини, яка була не наслідком морального компромісу, а результатом чесного, але помилкового вибору, збігу незалежних від героя обставин.

Проблема екстремального, межового вибору так чи інакше з’являється в 1960—1970-ті рр. у багатьох кращих романах, повістях, драмах. Хай не так послідовно, як у 20-ті рр. (скажімо, в творчості М. Куліша), але з’являється визнання принципової неподоланності зла і несправедливого світоустрою. Попри це, стверджується необхідність безрозсудного, абсурдного, марного бунту. Саме бунт, невпинна конфронтація людини з причаєною в її єстві й навколо неї тьмою є “постійною даністю людини самій собі. Це не цілеспрямованість, адже бунт позбавлений надії. Бунт — це певність у переважаючій силі долі, але без смиренності, що здебільшого її супроводить <...> Такий бунт надає життю ціни. Дорівнюючи за тривалістю всьому існуванню, бунт відновлює його велич” [10]. Цими мотивами були перейняті, зокрема, драматичні, гостроконфліктні, здебільшого сюжетно надзви-

---

[9] Див.: Деятели литературы и искусства о фильме “Повесть пламенных лет” // Москва. — 1961. — № 2. — С. 212.

[10] *Камю А.* Миф о Сизифе: Эссе об абсурде // Сумерки богов. — Москва, 1989. — С. 260.

Михайло Стельмах.

чайно сконденсовані повісті "морального вибору", як, скажімо, "Палата" Б. Харчука, "Облога" Гр. Тютюнника, "Гнівний Стратіон" В. Земляка, "Біль" Ю. Мушкетика, "Відьма" А. Дімарова.

Водночас із утвердженням у 50—60-ті рр. лірико-романтичної течії з'являються і спроби поєднати цей ліризм із епічністю, активно виявлене особистісне, авторське начало — зі щедрою, уважною до конкретики зображальністю. Найяскравішим явищем стала тут ліроепічна романістика ***Михайла Стельмаха*** (1912—1983). Реалістичне зображення різних граней і аспектів сільського життя поєднується з розкриттям поезії характерів, з активною авторською присутністю в тексті. Важливу роль у Стельмаховій поетиці відіграє фольклорна образність. "Поетичним це мислення було й залишається, — відзначав Г. Штонь, — завдячуючи передовсім відповідній емоційно-художній його організації, в якій легко вловлюються інтонації ліричних народних пісень та ритміка побудови фрази і цілого періоду, де напріч відсутня синтаксична ускладненість, що притаманна власне літературній мові" [11]. Романи М. Стельмаха здебільшого охоплюють значні історичні періоди, розкриваючи життя з епічною широтою й багатогранністю.

У кінці 60-х і особливо в 70-ті рр. утверджується своєрідний жанровий різновид — роман "зв'язку часів", історичної пам'яті. І справа не лише в тому, що центральними тут постають проблеми спадкоємності досвіду поколінь. Історія входить у саму композиційну структуру твору. Час то ущільнюється, вбирає в себе найважливіші конфлікти й події, то уповільнюється, "квантується" у своєму рухові. Важливими композиційними чинниками стають різноманітні хронологічні зміщення, перехрещення, чергування віддалених часових площин тощо. Одною з перших талановитих спроб тут був роман-балада Л. Первомайського "Дикий мед" (1963), згодом "Циклон" (1970), "Твоя зоря" (1980) О. Гончара, "Розгін" (1976) П. Загребельного та ін.

Прикметна для 70-х рр. зосередженість на проблемах пам'яті зумовлює і здобутки української історичної прози. У масиві історичної романістики можна вичленувати найрізноманітніші жанрово-стильові різновиди. *Павло Загребельний* започатковує свій цикл, присвячений Київській Русі, чи не найсміливішим щодо композиційних зміщень романом "Диво" (1968), де сюжетні рамки охоплюють мало не тисячолітній відтинок нашої історії. "Диво" — це роман про долю таланту, про стосунки митця і владаря, "про мистецький витвір нашої давнини і про долю його та місце в нашій духовній історії". "Смерть у Києві" (1973) автор характеризує як твір про боротьбу Юрія Долгорукого "за об'єднання всіх руських земель в єдину державу", "Первоміст" (1972) — "про долю

[11] Історія української літератури. — Т. 2. — С. 607.

однієї з найперших, висловлюючись по-сучасному, інженерних споруд, про її вплив на тогочасне мислення" [12]. Завершував цей тематичний цикл роман "Євпраксія" (1975). Пізніше з'явилися, вже пов'язані з іншими історичними епохами, "Роксолана" (1980), "Я, Богдан" (1983) та ін.

Проблеми пам'яті й забуття, історичної значущості здійсненого визначною особистістю посідають важливе місце у концепції історичних романів *Романа Іваничука* ("Мальви", 1968; "Манускрипт з вулиці Руської", 1979; "Черлене вино", 1979; "Вода з каменю", 1979; "Четвертий вимір", 1983).

Роман Іваничук.

Цілковито самобутнім стильовим явищем були історичні романи й повісті *Валерія Шевчука*. Екзистенціалістське трактування людського призначення як неодмінного бунту без певної надії на успіх, бунту з усвідомленням неминучості поразки визначає концепцію одного з кращих творів української історичної прози — повісті "Птахи з невидимого острова", що увійшла до однойменної збірки (1989), якоюсь мірою й романів "На полі смиренному" (1983) та "Три листки за вікном" (1986). Адже у світі завжди "б'ється вічним боєм світлий лицар з чорним туром на дев'ять рогів: тур чорний — печаль людська, а світлий лицар — радість і натхнення". Рай і пекло, йдучи за вченням Сковороди, — у душі людській, і в ній також завжди триває двобій темних і світлих начал. Людське призначення виправдовує той, у кого вистачає сил протистояти злу, не піддаватися негідним спокусам, не зрікаючись при цьому краси й розмаїтості великого світу. До таких висновків приходить герой-оповідач роману "На полі смиренному", монастирський літописець Семен, продовжувач Полікарпового "Патерика Печерського". Цей роман стилізовано як літописні оповіді, частина яких навіть сюжетно пов'язана з "Києво-Печерським патериком", хоча трактування цих сюжетів іноді виразно полемічне щодо першоджерела.

У зв'язку з творчістю прозаїків-шістдесятників Вал. Шевчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, Ю. Щербака та інших у критиці жваво обговорювалися причини активізації різноманітних засобів умовності, іронії, гротеску, фантастики, бурлеску тощо. Термін "химерний" походить від підзаголовка до роману О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу..." (1958). Попри безліч сумнівів і негацій, це поняття все ж виявилося життєздатним як характеристика певного стильового феномену.

Своєрідним зразком химерної прози, твором, що розпочинав цю "хвилю" в кінці 60-х рр., є повість *Юрія Щербака* "Хроніка міста Ярополя" (1968). Цей мозаїчної побудови твір, де дійство нагадує виставу, в лаконічній формі охоплює значний відтинок часу — від подій

[12] *Загребельний П.* Клопоти з "Первомостом" // *Загребельний П.* Неложними устами. — Київ, 1981. — С. 456.

Валерій Шевчук.

революції до наших днів. Можливості химерної прози, розроблені нею художні прийоми дозволяють письменникові вільно пов'язувати різнопланові події, легко зміщувати часові площини, уникати описовості, без якої рідко обходиться епопея великого обсягу. Художній час повісті максимально спресований. У зображенні дійсності автор іде передусім від індивідуального людського сприйняття. Неважко помітити: твори такого типу, як ця повість, дедалі частіше замінюють в нашій літературі масштабні історичні епопеї, їхня, так би мовити, перевага полягає в тому, що письменник має змогу оминути докладні "об'єктивні" описи, вибравши на зламі епох саме ті болючі нерви, які насамперед і становлять предмет художнього дослідження.

Немало критичних списів було зламано у суперечках навколо "міфологізації" *української химерної прози.* Тенденцію до використання міфологічної образності справді можна подекуди простежити, але особливої ролі вона, звичайно ж, не відіграла. Химерна стильова течія виникла "як наслідок ліричного спалаху і звернення в 70-ті роки (вже не безпосередньо, а через сучасне сприйняття) до багатющих цінностей українського фольклору" [13]. Ця думка багато в чому слушна, особливо щодо творчості Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Міняйла. Проте, очевидно, нові засоби умовності в лірико-химерній прозі мають не лише фольклорне коріння. У творчості таких чільних представників цієї течії, як Василь Земляк (дилогія "Лебедина зграя", 1971; "Зелені Млини", 1976), В. Міняйло (дилогія "Зорі й оселедці", 1972; "На ясні зорі", 1974), Вал. Шевчук (зокрема, у романах "Дім на горі", 1983; "На полі смиренному", 1983), можна відзначити вплив і міфологічної образності, і поетики давньої української літератури з її притчевістю, алегоричністю тощо.

У літературі 70-х і особливо 80-х рр. спостерігається ще одна важлива тенденція — посилення ролі документального начала. Роздумуючи над причинами періодичного загострення інтересу до документалістики, Л. Гінзбург свого часу відзначала, що ця література, "не включена в традиційний ряд", іноді негадано "проникає в духовне життя, передбачаючи майбутні відкриття художників" [14]. Відкривалися факти, що своєю емоційною насиченістю могли конкурувати з вимислом. На шістдесяті роки припадає розквіт *воєнної документалістики.* У наступному десятилітті набуває гостроти *екологічна публіцистика* і *документалістика.* Прикметно, що саме в 60—70-ті рр. з'явився цілий ряд літературних, письменницьких *мемуарів.* Це, зокрема, "Розповіді про неспокій" Ю. Смолича, "Планета Ді-пі" У. Самчука, "Зустрічі й прощання" Г. Костюка.

[13] *Кравченко А.* Еволюція справжня і мнима // Діалектика художнього пошуку. — Київ, 1989. — С. 201.

[14] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. — Ленинград, 1971. — С. 9.

Документальна, мемуарна література мала значний вплив і на художню прозу, коли документалізм уже не є визначальним жанротворчим чинником, а виступає лише як стилістичний прийом, засіб естетичної організації матеріалу. У ряді творів цікавим художнім прийомом виступала імітація документальності.

Повість не набагато меншою мірою, ніж оповідання, — природний для всіх дебютів жанр. Це можна сказати і про дебюти 70-х рр. Чималу роль у творчому самовизначенні письменників мали, наприклад, повісті з ранніх доробків І. Григурка ("Роса", 1970) і Б. Бойка ("Чари Чортової гори", 1970), хоча популярність цим авторам принесли перші романи — "Канал" (1974) та "Липовий цвіт сорок першого" (1973). Значною мірою такий жанровий інтерес засвідчує і проза письменників літературного призову 70-х — О. Дмитренка, В. Шкляра, Б. Сушинського, М. Суховецького, В. Положія, К. Пісоцького, Ф. Зубанича, С. Пушика. Прикметною ознакою цієї прози є більша зацікавленість соціальним досвідом людини в різних його виявах, прагнення до художньо-документальних форм, спрага на конкретність, достеменність. Невипадково в романі І. Григурка "Канал" знаходимо таку характеристику одного з героїв, у якій, без сумніву, формулюється авторська позиція: Тиміш "відчував матеріалістичний голод до предметної дійсності... і яка, виявляється, є радість у погамуванні такого голоду!.."

Шістдесятники, "діти війни", зосереджувались, в основному, на досвіді повоєння, дитячих враженнях, які були чи не найяскравішими враженнями всього їхнього життя. Про це пише В. Панченко у студії творчості Гр. Тютюнника: «Може, найпекучіша, найвистражданіша тема, що її з великою художньою силою утвердило в українському письменстві це покоління, — дитинство і війна. Щоправда, такі твори, як оповідання Ю. Яновського "Київська соната", "Петрусь і Гапочка", були написані ще до Дня Перемоги, а повість Л. Смілянського "Сашко" — за кілька років після нього (їх героями теж стали діти-"підранки"). А ще ж не сказали свого слова ті, для кого гірке безхліб'я окупаційних літ було досвідом власного дитинства. Саме Гр. Тютюннику, Є. Гуцалу, В. Близнецю судилося доповнити художню епопею, що відтворювала життя народу в ті чотири грізних роки, показавши весь драматизм становища маленької людини, яка не тільки бореться за можливість вижити в страшному воєнному вирі, а й всупереч жорстоким обставинам утверджує силу людяності, доброти, справедливості» [15].

Не дивно тому, що поетика молодої прози зазнала істотного впливу поетики нарису, журналістської статті, репортажу. Публіцистичність стає чи не визначальною прикметою творчих манер, письменники охоче (однак нерідко до прикрого неперебірливо) використовують журналістські, газетярські прийоми. В основі романів Івана Григурка "Канал" (1974), "Далекі села" (1978), "Червона риба" (1984), повісті "Путина" (1972) — передусім журналістські враження. Часто (як у випадку з романом "Канал") прозі передували нариси й репортажі в пресі. Якщо шукати однослівного визначення, "формули" для стильової тональності молодої прози 70-х рр. (як-от ліризм — "знакова" тональність молодої прози 60-х), то це, на нашу думку, нарисовість чи публіцистичність, репортажність. Згадаймо публіцистичні повісті Олексія Дмитренка "Решетилівка", "Опішня" (обидві — 1975), "Чисті

[15] *Панченко В.* Енергія пошуку. — Київ, 1983. — С. 123—124.

плеса" (1978), "Увіходимо в полум'я" (1979), такого ж характеру повісті Федора Зубанича "Довбушеві гори" (1977), "Полонина" (1980), Степана Пушика "Перо золотого птаха" (1978).

Навряд чи можна однозначно оцінювати публіцистичність 70-х рр. З одного боку, вона була пошуковою, дослідницькою, "документалізованою", сприяла заглибленню в народне життя, звичаї, фольклор, стимулювала появу серйозних романів у майбутньому (наприклад, "Страж-гора" С. Пушика), а також рятувала молоду прозу від естетства, псевдоромантизму, що нерідко давався взнаки у перших книжках ("Пташиний переліт" О. Шеренгового, "Золоте весілля", "Дві притчі одного дерева", "Хроніка Івана Скомороха" А. Колісниченка). З другого боку, публіцистичність викликала до життя зливу творів прохідних, сказати б, відверто газетярських, антихудожніх ("Хмари, здрастуйте!" Л. Удовенка, "Відповідаю за небо" І. Корбача, "Свято червінькової осені" М. Малахути тощо), отже, сприяла послабленню художнього начала, заміні власне прозової оповіді поверховим журналістським репортажем. Розмивання граней між художнім словом і журналістикою — негативний полюс в цілому позитивної тенденції до публіцистичності в прозі 70-х рр. Не лише оповідання, повісті, а й немало романів тих часів нагадують парадні "іконописні" нариси, що їх свого часу випускало видавництво "Радянський письменник" у збірниках "Земні зорі", називаючи "художніми оповідями".

Якщо прискіпливо поглянути на українську прозу 80-х рр. і спробувати визначити її жанрові характеристики, виходячи зі змісту творів і абстрагуючись від визначень, зроблених самими авторами на титульних аркушах книжок, то висновок буде досить несподіваним: романів (ідеться про справжні романи, зі справжніми проблемами, характерами, конфліктами) не так і багато, в усякому разі менше, ніж свідчить бібліографія. Можна сказати так: зросла кількість товстих книжок прози, а не власне романів.

Один із дебютантів 80-х рр. В. Медвідь назвав свій багато чим цікавий твір "Заманка" "книжкою прози", мабуть, відчувши, що аморфний сюжет, відсутність стрижневого конфлікту, композиційна незібраність суперечать жанровим параметрам роману. Якщо скористатися цією новоствореною дефініцією, то неважко підвести значну кількість "реєстрових" романів і повістей під усереднене між- чи позажанрове визначення, назвавши "книжками прози" (а то й відвертої публіцистики чи газетярського журналізму...).

Павло Загребельний (1924—2009), для якого характерне відштовхування від поширених стереотипів, створюючи свою трилогію з робітничого життя ("З погляду вічності", "Переходимо до любові", "Намилена трава"), вдається, як і В. Кисельов у "Веселому Романі", до іронічної манери розповіді. Це дозволило письменникові уникнути багатьох штампів отої "замилуваної" прози, чіпкіше й проникливіше зобразити "життя і погляди" головного героя Дмитра Череди, але й тут є сліди "данини" темі, тогочасним уявленням про неї, а отже, й репортажності, нарисової стилістики. Як зізнавався потім сам автор, першим задумом його було — написати своєрідну пародію на виробничу прозу. Одначе пародійність цих романів виявилась невиразною: чи треба доводити, що викривавчий сенс пародійних творів звичайно більш упізнаваний і гостріший?

Трилогія П. Загребельного вносила деяку свіжість і новизну в робітничу прозу, але, на нашу думку, була кроком назад порівняно з його романами попереднього десятиліття, передусім таки-

ми, як "День для прийдешнього" та "Диво". Публіцистичні інтонації та способи характеротворення, відчутні вже в "Диві", стали домінуючими в полегшених за змістом романах трилогії, особливо в "Намиленій траві". Втім письменник активніше, ніж у попереднє десятиліття, розробляє історичну тематику (романи "Первоміст", "Смерть у Києві", "Євпраксія", "Роксолана", "Я, Богдан"), не лише розширюючи її діапазон, а й вносячи чимало плідного та конструктивного в саму форму історичного роману, його поетику.

Життя дівчини-бранки Насті Лісовської ("Роксолана", 1980), яка стала турецькою султаншею, постаттю, примітною серед грандіозних постатей Відродження, відтворено письменником із психологічною докладністю, з добрим знанням історії Османської імперії, таємниць топкапи — султанського палацу. Численні подробиці побуту, поведінки, звичаїв мешканців топкапи виявляються цінними і для розуміння української історії, упродовж багатьох століть тісно пов'язаної з історією Туреччини. П. Загребельний створює досить переконливу версію шляху Насті до висот влади. Цей монументальний образ вписано в барвисту, широку картину життя, інтриг султанського палацу, яка не заступає, а увиразнює внутрішню красу, гідність, велич характеру українки. Саме завдяки високим духовним якостям підноситься вона над брудом і кров'ю топкапи, стає однією з вершителів доль держав, освіченістю, культурою зрівнявшись із видатними діячами тієї епохи.

Чимало суперечок викликав роман П. Загребельного "Я, Богдан" (1983). Він побудований за принципом, який набув останнього часу широкого розповсюдження в українській прозі, — безпосередньої присутності в історичних творах нашої сучасності чи навпаки. Розповідь про історичні події народно-

Павло Загребельний.

визвольної війни 1648—1654 рр. і про пізніші часи, аж до сьогодення, у цьому творі ведеться від імені видатного полководця й державного діяча України Богдана Хмельницького. Найпомітніше виявляється цей прийом у романі "Диво", який започаткував цикл історичних романів письменника. По-своєму використовує цей своєрідний спосіб освоєння матеріалу Ю. Мушкетик у повісті "Суд над Сенекою" (1978). Дії, вчинки, мораль видатного філософа античності та його учня, римського імператора Нерона, стають об'єктом умовного суду, розіграного в наші дні студентами-юристами. Логіка судочинства, спрямована на доведення істини, допомагає письменнику глибше проникнути в характери героїв, видобути моральний досвід, важливий для сьогодення. Безліччю ниток пов'язані сучасність та історія, глибше розуміння подій минулого допомагає чіткіше бачити сучасність і майбутнє, розширює обрії людських характерів і знань.

Історичні романи П. Загребельного стали помітним явищем української прози 60—80-х рр. Вони теж не позбавлені певних недоліків, у загальній про-

дуктивній тенденції проступають окремі суто індивідуальні слабини, знаки "некращих" впливів часу (надмірне, лише частково художньо "оброблене" цитування історичних хронік, багатослів'я). Превалювання публіцистичних засобів, багатослівність зашкодили й цікавому роману П. Загребельного "Розгін" (1976), лише називанням, означенням гострих проблем, як це робиться в публіцистичних статтях, обходиться оповідач і в романі "Вигнання з раю" (1985), у другій частині його веселого, але змістовнішого "Левиного серця" (1978). Головне ж, якщо говорити про впливи "застійних" часів, — це певна недостатність "романної основи", згладженість соціальних конфліктів, осягнення художнього синтезу без сміливого проникнення, аналізу суперечностей життя.

На наш погляд, приглушені громадянські інтонації у зверненні до наболілих проблем повсякденного буття можна запримітити і в романі М. Стельмаха "Дума про тебе", написаному в кінці 60-х рр., і в "Березі любові" О. Гончара (1975). Гострота соціального звучання цих романів поступається перед гостротою громадянського болю "Правди і кривди" чи "Собору", що був, як відомо, підданий "розносній" кампанії і лише значно пізніше перевиданий і по справедливості оцінений критикою.

У романістиці 80-х рр. наростаюча "хвиля епізації" втілювалася в нетрадиційних формах. Панорамність зображення подій поступалась місцем об'ємному розкриттю внутрішнього світу людини, на який проектується хід історії. Письменники шукають резервів епічності в "доцентровому" (за висловом Д. Затонського) романі, їх знаходиться багато, адже широке охоплення дійсності, щільна наповненість життєвою конкретикою, притаманні традиційній епічній розповіді, створюють лише обстановку, середовище існування героя, але не його епічну суть. І з цього погляду переміщення інтересу до суб'єктивного світу сучасника розкривало перед митцями нові можливості вираження епічного смислу буття.

Суб'єктивними інтонаціями перейняті продовження роману П. Загребельного "Левине серце" "Вигнання з раю" і своєрідний історичний роман цього ж письменника "Я, Богдан", підзаголовок якого "Сповідь у славі" також свідчить про те виняткове значення, що його надає автор суб'єктивному, сповідальному елементу. Це прикметно й для романів і повістей Є. Гуцала, Вал. Шевчука, В. Дрозда, Р. Іваничука та ін.

Досвід народу висвітлюється в багатьох творах української прози 80-х рр. через людину, в доскіпливій зосередженості на її внутрішньому світі. Яскравим прикладом гармонійного поєднання інтересу до особистості персонажа й до руху історії, загальнолюдських, глобальних вимірів є роман О. Гончара "Твоя зоря" (1980). Письменник простежує становлення головного героя твору Кирила Заболотного, чутливо вловлює і переконливо втілює те в його характері, чого вимагає від людини сучасна доба. Герой називає себе "громадянином планети" — і має на те повне право. Йому близькі й зрозумілі переживання людей будь-якої країни, він уміє швидко знаходити з ними контакт, уся його постать оповита незримим серпанком людяності, щирості, доброти, зрозумілих усім. Палкий патріот, в душі якого живе пам'ять тернівського дитинства, він відчуває глибоку внутрішню відповідальність за майбутнє планети. Певна річ, письменникові не вдалося уникнути дещо плакатної силуваності персонажа, надміру ідеологічної "правильності". Проте у творі є й глибший образний пласт, який робить його помітним художнім явищем свого часу.

О. Гончар, подібно до багатьох тогочасних авторів філософських романів, порушує в творі проблему зв'язку поколінь, яка є однією з найважливіших у його творчості. Уже в романі "Собор" письменник гостро ставив питання історичної пам'яті. Символічний образ собору, організовуючи художню дійсність роману, підносить ідею неперебутності вічних цінностей моралі, пам'яті, пов'язі роду й історії, без чого неможливе існування повноцінної людини. Забуття цих істин породжує таких позбавлених усього святого людців, як Володька Лобода.

Загалом наприкінці 70-х — у 80-ті рр. помітне зростання письменницького інтересу до історичної пам'яті народу, до значних постатей державних і культурних діячів минулого. Вогонь мудрості й доброти, запалений предками, робить світлішими й наші дні. Спадкоємності поколінь, невмирущості високих принципів гуманізму присвячено роман Р. Федоріва "Отчий світильник" (1978). Образ видатного просвітителя і поета, учасника "Руської трійці", що випустила альманах "Русалка Дністровая", Маркіяна Шашкевича та духовного середовища його епохи — в центрі уваги роману Р. Іваничука "Вода з каменю" (1982). В цьому романі приваблює вміння письменника відтворити поезію українського міста, колоритні характери його мешканців — від простих ремісників до заможного панства, від простолюду до інтелігенції. Письменник окреслює драматичну ситуацію культурницьких і моральних шукань М. Шашкевича, розробляє ті пласти дійсності, які здебільшого залишалися поза художнім дослідженням. Подібні риси характерні для ще одного історичного роману Іваничука — "Четвертий вимір" (1984).

Не згасає інтерес письменників до шевченківської тематики. Згадаємо тут дилогію Вас. Шевчука "Син волі" (1984) й "Терновий цвіт" (1986), твори П. Жура "Літо третє" та "Дума про Огонь" (1985), повість О. Дмитренка та М. Шудрі "Верховіть черещатого дуба" (1984) та інші, які разом із матеріалами щорічника "В сім'ї вольній, новій" суттєво поглиблюють наші знання про образ безсмертного Кобзаря.

Помітним внеском в історико-біографічну прозу стала повість І. Драча, С. Кримського та М. Поповича "Григорій Сковорода" (1984). У новому письменницькому осмисленні прийшла до тогочасного читача постать земляка, світоча світової культури М. Гоголя в дилогії Г. Колісника "Прелюди Гоголя" (1984) та "Осії Гоголя" (1986), повісті Ю. Мушкетика "Жовтий цвіт кульбаби" (1985) — про долю митця, про взаємодію геніїв (Гоголь і Пушкін), геніальності й пересічності (Гоголь, Пушкін — і Кукольник). Оповідаючи про велетів світової культури, автор не відливає монументів, перед якими треба тільки схилятися. Його завдання в протилежному — наблизити їх до звичайних, простих людей.

У прозі 80-х рр. з'являється ціла низка романів і повістей, у яких оживають образи видатних письменників, художників, музикантів минулого, державних діячів тощо. Це можна пояснити насамперед зрослим рівнем культури читача, що зумовлює попит на книжки, в яких би осмислювались корінь і крона, вершини й глибини того, що становить культуру народу. Серед них — твори "Чуєш, брате мій" (1982) Ю. Хорунжого (з життя видатного українського композитора К. Стеценка), "Немеркнучі легенди" (1986) І. Пільгука (про творчі взаємини композиторів М. Глинки й П. Гулака-Артемовського та про художника М. Ге й режисера Л. Курбаса), "Незакінчена опера" (1986) Б. Янчука (роман з життя М. Леонтовича), есе Р. Горака "Тричі мені являлася любов" (про І. Франка), "Кларнети ніжності"

П. Загребельного (про молоді літа П. Тичини), роман-біографію В. Врублевської "Соломія Крушельницька" тощо.

Цікавою сторінкою української прози цього періоду стали й фольклорно-публіцистичні оповідання, повісті, романи. Один з таких творів — "Перо золотого птаха" С. Пушика — є водночас і внеском у фольклористику, етнографію, і досить цікавим, читабельним твором прози. Повість написано в традиційному жанрі подорожі, сюжет відсутній. Своє завдання автор бачить у тому, щоб відтворити пісенний образ Прикарпаття, наповнити сучасні поняття глибоким змістом народної духовності. Загалом, така ж художня мета його роману "Страж-гора". Героїня цього твору, стара селянка Марія Марчак, від якої автор записав сотні пісень, прислів'їв, казок, легенд, постає в романі як справжня берегиня народнопісенних, морально-етичних скарбів.

Із традиційно найсильнішою в українській літературі поетичною прозою, яка дала помітні або й визначні зразки романів, повістей, оповідань, у 80-х рр. починає конкурувати підкреслено неметафорична, психологічна, інтелектуальна проза Ю. Мушкетика (романи "Біла тінь", "Позиція", "Рубіж", повісті "Суд над Сенекою", "Обвал"), А. Мороза (повість "Товариші", романи "Четверо на шляху", "Ваш поїзд о 9-й"), Ю. Щербака (романи "Бар'єр несумісності", "Причини і наслідки") та ін. Продуктивність в українській прозі цього періоду стриманого психологічного письма безперечна.

Набула в українській літературі поширення і так звана притчева проза. Згадаємо твори "Дім на горі" (1983) і "На полі смиренному" (1983), "Три листки за вікном" (1986) і "Двоє на березі" (1984) Вал. Шевчука, "Манускрипт з вулиці Руської" (1979) та "Сьоме небо" (1985) Р. Іваничука, "Думу про старого лиса" (1984) Б. Чіпа, твори В. Дрозда та ін. Прагнення письменників до філософського узагальнення життєвих проблем відчутно позначилось на цих творах, що належать до міфологічної, притчевої прози, де художнє відтворення дійсності змикається з потужним мислительським потенціалом, яскраво вираженим інтелектуальним началом розповіді. Істотною ознакою таких романів і повістей є поява певних прийомів умовності, зміщення реальних життєвих пропорцій з метою прояснення авторської думки, ідеї, що лежить у підтексті.

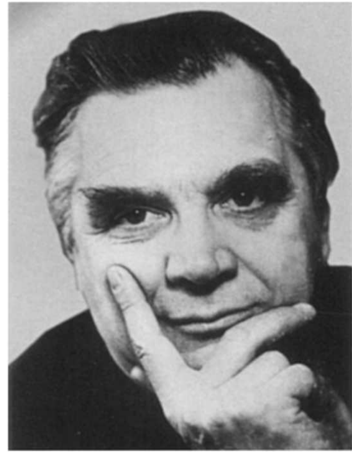
Активно розвивається протягом 70—80-х рр. українська "параболічна" проза. Позитивним її набутком є створення своєрідного типу героя — шукача істини (Хома Прищепа із трилогії Є. Гуцала "Позичений чоловік", "Приватне життя феномена", "Парад планет", козопас Іван з роману Вал. Шевчука "Дім на горі", не кажучи вже про класичного філософа Фабіяна з дилогії В. Земляка "Лебедина зграя" і "Зелені Млини" та вчителя Івана Івановича Лановенка з дилогії В. Міняйла "Зорі й оселедці", "На ясні зорі"). Психологічне дослідження ведеться нетрадиційними шляхами, значно зростає філософська заглибленість аналізу. Умовні засоби характеротворення розкривають широкі можливості для психологічного експерименту, дозволяють провести глибинний "розтин" образу персонажа, яскраво висвітлити приховані його якості. Пробним каменем головної філософсько-естетичної ідеї, етичної концепції твору є герой, якого автор відправляє в широкий світ на пошук правди. Герой цей випробовує людей, розмаїті життєві ситуації на істинність, а разом з тим випробовує і свій характер.

Розробляється українською літературою в рамках химерної прози цього десятиліття і фантастичний мотив пе-

ревтілення. Окрім згадуваної повісті В. Дрозда "Самотній вовк", назвемо повісті "Сіроманець" М. Вінграновського та "Дума про старого лиса" Б. Чіпа. В центрі останнього твору — болюча екологічна проблема. І казкове перевтілення молодого лиса на людину, і наділення тварин людським розумом, почуттями загалом художньо виправдані. Але, читаючи повість Б. Чіпа, помічаємо, що розкутість фантазії таїть у собі небезпеку довільності в зображенні реальних конфліктів. У цьому взагалі полягає типова вада химерної прози, яка в гірших своїх зразках позначена надуживанням окремими не завжди виправданими й доречними прийомами, "вигадкою заради вигадки", самодостатністю словесно-гумористичних "знахідок".

За всіх необхідних того часу реверансів у бік ідеологічних штампів, значним явищем 60-х рр. стала творчість ***Григорія Тютюнника*** (1920—1961). Його повість "Сонця хмарка не заступить" (1957), а особливо роман "Вир" (1960; 1962) принесли цілком нову стильову барву, яка справила значний вплив на її подальшу еволюцію: «Саме "Виром" заявила про себе принципово нова лінія в українській прозі трьох десятиліть, котра дала такі значні зразки народознавчого письма, як романне чотирикнижжя А. Дімарова "І будуть люди", дилогія В. Міняйла "Зорі й оселедці" та "На ясні зорі" і його ж прозовий цикл "Посланець до живих", "Кров мого сина", "Про цей бік правди", широковідомі "Лебедина зграя" і "Зелені Млини" В. Земляка, не кажучи вже про класичний за значущістю доробок Григора Тютюнника, який камертонним для себе, і небезпідставно, вважав художнє слово брата» [16].

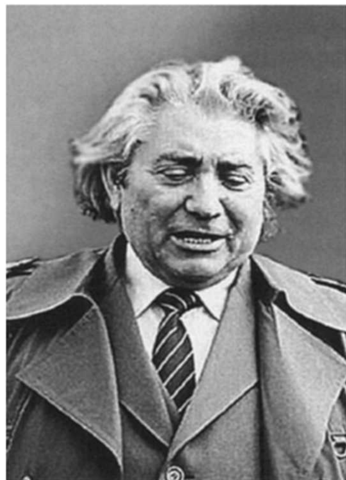
На два десятиліття запізнилося визнання ***Анатолія Дімарова*** (р. н. 1922). Проходолно зустріла критика романи автора "Його сім'я" (1956) та "Ідол" (1961), так само, як і велике епічне полотно "І будуть люди" (1964; 1966; 1968). Лише з виходом роману "Біль і гнів" (1974; 1980) змінюється ставлення до творчості письменника, який невдовзі стане однією з найпомітніших постатей в українській прозі. Своєрідність його стилю одержала яскраве виявлення в своєрідному авторському жанрі "історій" — сільських, містечкових, міських.



Юрій Мушкетик.

Яскравою сторінкою української гостропроблемної прози є творчість ***Юрія Мушкетика*** (р. н. 1929). Його повісті, а найперше романи розробляють тематику національної історії (від перших, позначених ідеологічною кон'юнктурою творів "Семен Палій", 1954; "Гайдамаки", 1956 — до глибокого й багатопланового роману "Яса", 1987), життя інтелігенції й моральні виміри сучасної науки ("Біла тінь", 1977), долі людини на війні ("Жорстоке милосердя", 1973), філософські сюжети, колізії з життя митців (повісті "Старий у заду-

[16] Історія української літератури. — 1995. — Т. 2, ч. 2. — С. 294.



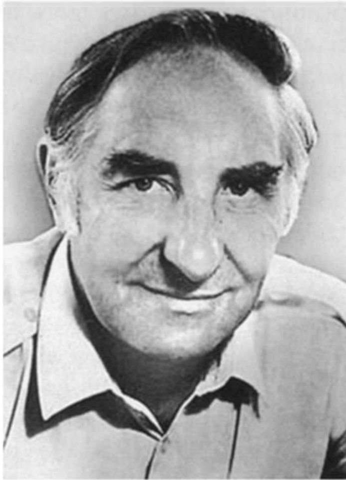
Роман Федорів.

мі", 1974; "Суд над Сенекою", 1984; "Жовтий цвіт кульбаби", 1985). Не чужою виявилася для письменника й стихія фантастики, пригодницької літератури: 1972 р. він пише повість для юнацтва "З'їж серце лева".

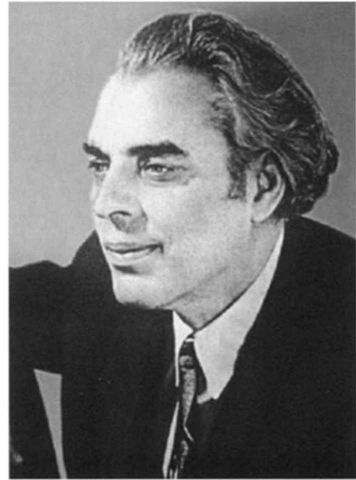
Уже в першому романі з життя сучасників ("Серце і камінь", 1962) Мушкетик означує одну з головних для всієї його творчості проблем: дослідження взаємин особистості й соціуму, яка згодом буде розгорнута в цілій низці зрілих творів, що стануть помітними явищами прози 60—80-х рр., — "Крапля крові" (1964), "Останній острів" (1969), "Віхола" (1983), "Рубіж" (1984) та ін. Духовна цілісність людини, часом скаліченої й викинутої на задвірки життя, відповідальність за її долю, моральний імператив особи набувають у творчості письменника багатогранної художньої інтерпретації. Яскраві образи персонажів його прози ставали називними, втілюючи ті гострі етичні перипетії, які переживало українське суспільство.

До історичних подій ближчого і дальшого минулого охоче зверталося багато українських письменників 60—80-х рр.: С. Скляренко, П. Загребельний, О. Гончар, М. Стельмах, П. Панч, І. Білик та ін. Серед них почесне місце належить ***Романові Іваничуку*** (р. н. 1929), з-під пера якого вийшла низка своєрідних, щоразу несподіваних за жанровими ознаками й художньою стилістикою історичних романів — "Мальви" (1968), "Черлене вино" (1977), "Манускрипт з вулиці Руської" (1979), "Вода з каменю" (1982), "Четвертий вимір" (1984), "Шрами на скалі" (1986), "Журавлиний крик" (1988), "Бо війна війною" (1991). Не лише минувшина приваблювала мистецьку увагу письменника, йому належить чимало яскравих новел і повістей іншої проблематики — збірка оповідань "Прут несе кригу" (1958), повісті "Місто" (1977), "На перевалі" (1981), "Сьоме небо" (1985), роман "Край битого шляху" (1962) та ін. Проте саме історичні романи письменника стали справді помітним художнім явищем української прози останніх десятиліть. Їм властива гострота окреслення моральних проблем, своєрідні жанровостильові рішення, використання прийомів притчевості, неоміфологізму тощо.

Так само продуктивно працює в історичній (і не лише історичній) прозі 1960—1980-х рр. ***Роман Федорів*** (р. н. 1930). Від публіцистичних перших книжок "Жовтнева соната" (1959), "Таємниця подвигу" (1961), "Колумби", "Капелан жовтого лева" (обидві — 1962) до глибшого проникнення у фактуру прозової оповіді в наступних книжках "Євшан-зілля" (1966) та "Арканове коло" (1967) і утвердження як своєрідного майстра в історичному романі у легендах про Олексу Довбуша ("Жбан вина", 1968) — такий шлях становлення цього колоритного прозаїка. Затим з'явилися книжки його есеїстики й повістей "Квіт папороті", "Колиска з яворового дерева" (обидві — 1970), "Знак кімерійця" (1972), "Яре зерно" (1974),



Борис Харчук.



Василь Земляк.

"Танець Чугайстра", "Рудий Опришок" (обидві — 1984), монументальний історичний роман з життя Галицької Русі кінця XII ст. — "Отчий світильник" (1976). Найосяжнішим епічним полотном Федоріва є тетралогія про життя українського села XX ст. "Кам'яне Поле" (1978), "Жорна" (1983), "Ворожба людська" (1987) і "Єрусалим на горах" (1993), у якій досвід історичної прози допоміг авторові створити майстерні ретроспективи з життя правдошукача Якова Розлуча.

Подібну за масштабом епопею — тетралогію "Волинь" (1959—1965) створив співець Волинського краю ***Борис Харчук*** (1931—1988). Письменник свідомо традиційний, чужий порожньому експериментаторству, він орієнтувався на споконвічні джерела української літератури — народну творчість, віру в святість слова, у моральні заповіді. Саме в них, у глибокому любовному проникненні в реальність, вслуханні в її звучання, знаходив письменник барви свого мистецького стилю. Широке охоплення дійсності, зосередженість не лише на подієвому сюжетному ряду, а й на внутрішніх психологічних конфліктах особистості забезпечило його романам "Майдан" (1970), "Хліб насущний" (1976), "Кревняки" (1984) успіх серед читачів і позитивні відгуки критики. Традиційність у творчому доробку письменника зовсім не означала ретроградства, навпаки, Харчук часом вдавався до новітніх прийомів образотворення, елементів художньої умовності, символізації оповіді ("Подорож до зубра", 1986). Та все ж найпитомішою ознакою його творчої манери є не прикрашене зайвиною, традиційно економне слово, глибинний зміст якого мовить сам за себе, не потребуючи пояснень і допомоги.

Важливу роль у стильовій еволюції української прози 80-х рр. відіграла художня умовність, найширше представлена в химерному романі. Знаковою постаттю в становленні цього яскравого мистецького явища був ***Василь Земляк*** (справжнє прізвище — Вацик, 1923—1977). Свій шлях у літературі письменник знайшов не відразу. Пробував сили в публіцистиці, у повоєнні роки написав ряд нарисів, оповідань ("Родина Сосніних", "Вони залишились невідомими", "Дочка лісника" та ін.). Творче обличчя

прозаїка виразно окреслилось у 1956—1957 рр., коли вийшли друком повісті “Рідна сторона” і “Кам’яний Брід”. Вони мали широкий розголос, як то буває, коли в літературу приходить новий талановитий автор. Земляківські інтонації вже починають звучати в цих творах, долаючи те, що було вимушеною даниною часу — певну спрощеність, “благополучність” зображуваних подій, часто ні на що не зіпертий оптимізм героїв, згладження жорстокості повоєнної дійсності, дотримання ідеологізованих приписів тощо. У наступних повістях “Гнівний Стратіон” (1960) і “Підполковник Шиманський” (1966) В. Земляк повертається до теми багатьох своїх ранніх оповідань — партизанської боротьби у роки Великої Вітчизняної війни. Динамічні, з напруженою драматургією сюжету, ці повісті зазнали значного впливу кінематографічних зацікавлень письменника. Його творчість 60-х рр. тісно пов’язана з Кіностудією ім. О. Довженка, для якої він пише ряд кіноповістей (“Олесь Чоботар”, “Новели Красного дому”, “Останній патрон”). Знайдений у цих творах ключ до умовної образності, художньої “деформації” дійсності, що був найпродуктивніший для творчості письменника, привів до написання вершинного роману — “Лебедина зграя” (1972). Невдовзі з’являється продовження — “Зелені Млини” (1973); цей роман помітно поступається першій частині дилогії, у якій на повну силу виявилося все багатство Землякового вибагливого й надзвичайно пластичного художнього світу. Широко послугуючись фольклорними джерелами, письменник у складних параболічних образах відтворює колоритні особливості народного світобачення, будує двопланову оповідь із глибинним символічним підтекстом. Філософський роздум тут органічно поєднується з гумором, трагедійні епізоди містять елемент іронії, серйозне сусідить із комічним, надаючи образам Явтушка, Мальви Кожушної, сільського філософа Фабіяна та іншим неповторного колориту.

На твори В. Земляка помітно вплинула одна з найяскравіших течій українського кіномистецтва — так званий поетичний кінематограф. Тому природно, що ряд визначних полотен поетичного кіно, таких як “Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Вечір проти Івана Купала”, “Білий птах з чорною ознакою” Ю. Іллєнка та ін., доповнився чудовою кінострічкою “Вавилон XX”, знятою І. Миколайчуком за романом В. Земляка “Лебедина зграя” уже після смерті письменника. Цей фільм став лебединою піснею І. Миколайчука.

Значно скромніше, ніж у поезії, відбулося в українській прозі утвердження шістдесятництва. Типовим жанром дебютантів цього десятиліття стала новелістика, в якій було послідовно й виразно заявлено зміну художніх пріоритетів: від казенних інтонацій “загальнодержавних” гасел митці звернулися до внутрішнього світу звичайної пересічної людини, яка у вимірах свого духовного життя постала далеко не звичайною і не пересічною. Наслідком зосередженості на внутрішньому світі особистості, природно, став ліризм, який визначає основну стильову барву прози 60-х рр. Перші книжки В. Дрозда, Є. Гуцала, Вал. Шевчука та інших були прикметні найперше саме органічністю підкреслено суб’єктивної оповіді, що стало своєрідною візитівкою прозаїків-шістдесятників. Утверджувалось нове літературне покоління, що принесло в культуру власний досвід, власне, відмінне від попередніх світорозуміння, власні теми, засоби характеротворення, оригінальну художню мову загалом.

Перша книжка ***Володимира Дрозда*** (1939—2003) — збірка новел “Люблю сині зорі” (1962). Уже в ній достатньо

повно виявилися основні риси таланту молодого письменника: пильна увага до внутрішнього світу особи, природне звучання оповіді й зосереджена робота над словом, точністю й багатством художньої мови. На відміну від багатьох своїх ровесників Дрозд і в пізнішій творчості не полишав новелістичного жанру, хоча згодом його творчий доробок складала ціла низка романів і повістей надзвичайно різноманітних за своєю проблематикою і прозовою стилістикою.

Володимир Дрозд.

Письменник з однаковим ентузіазмом запроваджував художню умовність химерної прози ("Ирій", 1974; збірка оповідань "Білий кінь Шептало"; повість "Маслини", усі — 1969; роман "Катастрофа", 1968; "Самотній вовк", 1983, перша назва — "Вовкулака"), біографічний жанр (романи "Ритми життя", 1974; "Дорога до матері", 1979 — про родину академіка О. Богомольця; "Добра вість", 1971 — про Ювеналія Мельникова), про будні сільських трудівників ("Новосілля", 1987), про лихоліття Другої світової війни ("Земля під копитами", 1980), про радянських юристів ("Інна Сіверська, суддя", 1983), письменницьке середовище ("Спектакль", 1985); особливо значу роль у пізній творчості відіграє осмислення духовних, зокрема релігійних, основ буття (підсумковий автобіографічний роман "Листя землі", 1990; 2000) тощо.

У 1962 р. вийшла перша збірка оповідань ***Євгена Гуцала*** (1937—1995) "Люди серед людей". Її тепло привітала критика й літературна громадськість, відтоді одна за одною з'являються нові книжки письменника: "Яблука з осіннього саду" (1964), "Скупана в любистку" (1965), "Хустина шовку зеленого" (1966), "Запах кропу" (1969) та ін. Проза Гуцала активно виходить на сторінки різноманітних часописів і газет, помітно впливаючи на літературний процес, а вся праця письменника сприяє збагаченню традиційного для нашої літератури жанру, втілюючись у найрізноманітніші видозміни новелістичної форми — настроєвий етюд, пейзаж, поезію в прозі, ліричний монолог-медитацію, розгорнуте сюжетне оповідання тощо.

Виразно окреслений антимонументалізм — одна з ознак творчої манери Є. Гуцала. Погляд на світ дитинними очима, прикметний для його ранньої (і не тільки ранньої) новелістики, давав змогу уникнути робленого пафосу, ідеологічної заданості. Лірична стихія творчості письменника, як і прози інших шістдесятників, стала формою суспільної опозиції. Батьки, дядьки й тітки — всі ті, хто складав збірний, плакатний образ народу-переможця, побачені дитячими очима в жахливому повоєнному сільському побуті, мали зовсім не такий оптимістичний вигляд, як на плакатах і в еталонних творах соцреалізму. Безперечна заслуга шістдесятників, а серед них і Є. Гуцала перед красним письменством полягає в тому, що вони перенесли своїх персонажів із площини героїчної в ліричну. У цій органічній для своєї манери стихії Гуцало зберіг і розвинув письменницький хист. Тут він почувався найбільш невимуше-

но, розкуто, живописуючи красу природи й людей, охоче фіксуючи улюблений ним стан осяяння, здивування перед світом, те медитативне передчуття радості й любові, яке значною мірою визначає загальний настрій його ліричної прози. "В полях", "Просинець", "Олень Август", "Вечір-чечір", "Скупана в любистку", "Клава, мати піратська", "Хай собі цвіте", "Весняна скрипочка згори", "Запах кропу", "У сяйві на обрії", "Лозинка", "Таке страшне, таке солодке життя", "Жартували з Катериною" — ці та інші твори дають уявлення про багату акварельно-психологічну новелістичну бібліотеку, створену Гуцалом в українській прозі й перекладену багатьма мовами. Виходять друком лірико-психологічна повість "Дівчата на виданні" (1971), дилогія "Сільські вчителі" (1971) та "Шкільний хліб" (1973). Повісті з життя сільських учителів були високо оцінені критикою, здобули широке читацьке визнання. Ці сповнені просвітленого ліризму, зажури й надії твори, здається, були написані для того, щоб відновити надломлену віру народу в незнищенність моральних цінностей, переконати, що завжди, за будь-яких обставин люди мають лишатися людьми.

Етапним для творчості письменника було звернення до романної форми. Трилогія "Позичений чоловік", "Приватне життя феномена" та "Парад планет" (1982—1984) викликала неоднозначну реакцію критики, спричинювалась до літературних полемік. За щедрістю використання фольклорних скарбів (насамперед народної фразеології, прислів'їв, приказок, анекдотів тощо) трилогія могла змагатися з відомим романом О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу...". Герой трилогії Хома Прищепа — персонаж народного комічного дійства, втілення найвиразніших рис національного характеру, передусім оптимістичного світосприйняття, морального здоров'я, життєвої сили та мудрості. Роблячи саме такого персонажа героєм романної трилогії, письменник, вочевидь, мав намір оновити, осучаснити традиційну постать українського фольклору — веселого мудрого оповідача й навчителя життя.

Поважну частку творчого доробку письменника становлять твори для дітей: "Олень Август" (1965), "З горіха зерня" (1969), "Дениско" (1973), "Саййора" (1980), "Пролетіли коні" (1984). Дитяча проза (точніше, книжки для дітей і батьків) Є. Гуцала прикметна особливим, по-гуцалівськи поетизованим зображенням стосунків між людьми. Невичерпну "країну дитинства" письменник осмислює в різних жанрово-стильових формах, щоразу — в новому баченні, про що свідчить і цикл "Оповідання з Тернівки" (1982), книжка "Княжа гора" (1985).

Усю різножанрову творчість ***Валерія Шевчука*** (р. н. 1939) проймає фундаментальний, наскрізний, системоорганізуючий образ Дому. Це — символ міцної осілості й захищеності, щось упізнавано-матеріальне, рідне, прописане до найдрібніших деталей, і водночас ідеальне, алегорія духовної Батьківщини. Дім духовний. Точний малюнок цієї монументальної Шевчукової споруди знаходимо в романі-баладі "Дім на горі" (1983), але до її побудови письменник підійшов уже в перших оповіданнях та повістях (збірки "Серед тижня", 1967; "Середохрестя", 1968) та в романі "Набережна, 12" (1968).

Серед головних героїв Шевчукової прози не зустрінемо політиків і вождів, начальників будь-якого рангу — всіх тих, хто силою влади покликаний грубо регулювати зовнішній подієвий плин суспільного життя. Політичні, ідеологічні теми й конфлікти, герої-номенклатурники, владики, завойовники і властива їм потреба влади, боротьба за

владу як форму існування, змагання марнославств не входять у коло творчих зацікавлень письменника.

Вал. Шевчук уособлює той напрям у прозі шістдесятників, котрий тяжіє до книжності, культурництва. Його ліричний герой, виразно заявлений ще в перших новелах, а потім прописуваний у різних іпостасях і часових площинах, — насамперед книжник. Шевчук може наділяти його будь-яким фахом, але тип мислення, схильність до заглибленого рефлектування виказують у ньому передусім інтелігента, характер вельми споріднений із авторським.

Книжники стали й центральними постатями романів Шевчука: "На полі смиренному" (1982) — Семен-Затворник є автором "Нового синаксару Київського"; "Дім на горі" (1982) — друга частина роману "Голос трави" має підзаголовок "Оповідання, написані козопасом Іваном Шевчуком і приладжені до літературного вжитку його правнуком у перших"; "Три листки за вікном" (1986), де зустрічаємось із постатями Іллі Турчиновського, автора своєрідної автобіографії, та Кирияка Сатановського, котрий веде свою "Чорну книгу". Праця над книгами є справою життя всіх цих малопомітних у соціально-історичному сенсі постатей, саме ця праця робить їхні дні осмисленими й ваговитими, нею вони вирізняються з-поміж мільйонів, які безслідно розтанули в мороку століть. Книжна творчість — це засіб лишити сконцентровану енергію свого духу для вічності, це одна з форм змагання тлінної людини з часом, де перемога можлива. Книжництво — прикмета інтелігентності, прописки того чи того персонажа в культурі, знак культури, а герої Шевчука вирізняються насамперед приналежністю до неї, акумулюють культуру своєї епохи, мислять категоріями культури, бачать світ через неї.

Життя цих людей здебільшого минає на суспільній периферії, концепція околиці розроблена Вал. Шевчуком у найрізноманітніших планах, зокрема й міфологічному. Вони не зумовлюють характер визначальних політичних подій, здебільшого й не беруть у них участі. Зате вони нерідко виявляються кращими провидцями порівняно з центральними постатями історії, котрі існують у вирі подій і мають реальну владу й силу, щоби впливати на ті події. Річ, певне, в тому, що створені Шевчуком Ілля Турчиновський, чернець Семен, козопас Іван Шевчук — це уособлення життя в культурі, яке в творчості письменника опонує реальному історичному існуванню. Саме життя в культурі має ті прикмети гуманізму, що їх не втомлюється обстоювати письменник. Саме таке життя гідне людського призначення, саме в ньому реалізується вічне прагнення людини до повноти буття і щастя існування.

Ключовою постаттю в українському прозовому шістдесятництві є ***Григір Тютюнник*** (1931—1980). Перша збірка його оповідань "Зав'язь" виходить лише 1966 р., проте саме в її творах з усією повнотою викристалізувалися основні мистецькі принципи цієї письменницької когорти.

Тематичною основою багатьох творів Тютюнника були враження й спогади про зруйноване повоєнне село. Фактуру оповідань складають точні штрихи побуту, замальовки щоденного буття. У творах "Сито, сито...", "Дивак", "Перед грозою", "Тайна вечеря", "Смерть кавалера" та пізніших — оповіданні "Обнова", повістях "Облога", "Климко", "Вогник далеко в степу" — бачимо багато в чому автобіографічний образ "пасинка війни", за яким проглядалися доля і психологія цілого покоління.

У творчості Гр. Тютюнника вирізняють дві магістральні лінії, які можна

Віктор Близнець.

умовно назвати “діти війни” і “світ диваків” [17]. Проте є підстави вважати їх розгалуженням однієї лінії, породженої передусім трагічним досвідом війни. Діти-“підранки” входили в життя в той час, коли відкривалися його біблійні глибини, у час тяжкого лихоліття, яке забарвлювало всю їхню долю своїм відлунням. Світ відкривався їм тоді, коли в ньому все людське піддавалося випробуванню, коли під загрозою опинялися самі основи життя. Діти залишалися сам на сам з цим страшним ворожим світом, і їхній досвід не був, не міг бути нормальним, бо в ньому не було місця для дитинства. Дивність, “очудненість” життя була звичною для кожного, хто в ранньому віці пізнав жорстокий досвід війни. Неприродність цих трагічних переживань породжувала своєрідні характери, які безпомилково відчували оголену правду, доброту, моральність. Вони бачили їх перед лицем смерті, жорстокості, страждань, вони торкнулися до них, переживши недитячі випробування.

«Головніші з постулатів гуманістичної “програми” Гр. Тютюнника, яку він од твору до твору поглиблював, насичував дедалі колоритнішими постатями, і лягли в підвалини цілком самостійної стильової гілки української прози 60—80-х років, означеної іменами А. Дімарова, Б. Харчука, М. Кравчука, І. Чендея, М. Томчанія, В. Захарченка, Р. Федоріва, С. Пушика, Ф. Рогового і подовженої тими з молодших авторів (В. Шкляр, В. Медвідь, Б. Бойко, В. Портяк, Д. Кешеля, О. Микитенко, В. Левицький), що пробували й почасти пробують досі утвердитись на засадах художнього, а відтак і життєвідтворювального етнопсихологізму» [18].

Книги новел, оповідань та повістей “Зав’язь” (1966), “Деревій”, “Облога” (обидві — 1969), “Батьківські пороги” (1972), “Крайнебо” (1975), “Коріння” (1976), “Климко” (1976), “Вогник далеко в степу” (1978) Гр. Тютюнника — творче огранення цілісного художнього світу, який фокусував головні творчі інтенції шістдесятників. Нова мистецька концепція поставала у їхньому прозовому доробку значною мірою на базі образу воєнного дитинства, що об’єднував письменників у покоління. Він згодом розвинувся в цілу систему яскравих “дорослих” характерів, не втрачаючи при цьому зв’язку зі своїм витоком. Цей характер є одним із найвиразніших художніх здобутків новелістики Гр. Тютюнника зі збірок “Зав’язь” і “Деревій”, пізніших повістей письменника; дитячих оповідань і повісті “Співуча колиска з верболозу” Є. Гуцала; “Землі Світлячків”, “Звуку павутинки”, “Землянки” й “Мовчуна” В. Близнеця; оповідань і повістей В. Дрозда зі збірок 60-х рр. (“Парость”, “Маслини”, “Білий кінь Шептало”) та багатьох інших творів письменників-шістдесятників. У прозу повертається підкреслена, продиктована самим художнім матеріалом лірична інтонація,

[17] *Мельник В.* Мужність доброти. — Київ, 1982. — С. 236.

[18] Історія української літератури XX ст.: У 2 кн., 3 ч. — Київ, 1995. — Т. 2, ч. 2. — С. 244.

образ автора, письменницьке "Я". А головне — нова "точка спостереження", філософсько-художня позиція, своєрідна "формула" дитинства як образу щастя.

Найвиразніше з усіх шістдесятників тема дитинства прозвучала у творчості ***Віктора Близнеця*** (1933—1981). Уже перша збірка оповідань для дітей "Ойойкове гніздо" (1963) звернула на себе увагу критики й засвідчила прихід у літературу обдарованого дитячого письменника. Дитяча тема залишилася й надалі улюбленою для Близнеця, твори для дітей — повісті "Звук павутинки" (1970), "Мовчун" (1972), "Женя і Синько" (1974), "Земля Світлячків" (1979) — залишаються найкращими в його художньому доробку, проте в зрілій творчості письменник істотно розширює свій жанровий діапазон, звертається до своєрідно потрактованої історичної теми в повісті "Древляни" (1968), пише низку інших "дорослих" творів, хоч деякі з них і позначені карбом ідеологічного "замовлення" — "Паруси над степом" (1965), "Підземні барикади" (1977), "Вибух" (1980).

"Програма життєвідтворювального етнопсихологізму" більшою чи меншою мірою властива всім прозаїкам-шістдесятникам. На зовсім іншому життєвому матеріалі втілює її ***Роман Андріяшик*** (р. н. 1933). Провідною рисою його індивідуального стилю є лірично забарвлена трагедійність. Вона означилася вже в дебютному романі письменника "Люди зі страху" (1966). Подібно до більшості шістдесятників, Андріяшик послідовно відкидає монументальність, утверджуючи суб'єктивну, зосереджену на внутрішньому світі особистості, художню стратегію. У своїх творах письменник розробляє доволі екзотичну для тогочасної української літератури проблематику західноукраїнського життя, зокрема історію Першої світової війни, побачену очима її учасника — солдата австро-угорської армії. Трагічне безглуздя вимушеної ролі персонажа, образ екзистенціального страху, вперше виведені письменником у цьому творі, одержують дальший розвиток у романах "Додому нема вороття" (1976) та "Сад без листопаду" (1980). Центральний персонаж першого — гуцул Оксен Супора, втягнутий у жорна війни, прагне лише одного — вижити; він перетворюється на довічного втікача. Другий твір присвячений долі ровесника автора — офіцера Радянської армії, перетвореного на заручника ядерної зброї.

Роман Андріяшик.

Наскрізним мотивом творчості Андріяшика є національне чуття. Воно проходить найрізноманітніші випробування, часом потрапляє в тенета вимушених поступок радянській цензурі, проте завжди править за основну тональність творчості письменника. З особливою виразністю це виявляється в його романі "Полтва" (1969), присвяченому часам польської окупації Галичини (згодом твір був перероблений і вийшов у 1982 р. під назвою "Думна дорога" — уже без ідеологічних акцентів). Виразно й глибоко виявилися основні риси інди-

відуального стилю митця і в надрукованому наприкінці 80-х рр. історико-біографічному романі "Сторонець", присвяченому Юрієві Федьковичу.

Дебюти більшості прозаїків 80-х рр. позначені певною вторинністю, яка лише з часом заступиться виразним звучанням власного голосу — так сталося з першими виданнями В. Портяка, В. Шкурупія, О. Микитенка, В. Левицького, Л. Шевченко, В. Дзекана та ін. Лише деякі з них відразу звернули на себе увагу справді оригінальним авторським голосом, зокрема, Л. Пономаренко, В. Тарнавський, А. Морговський.

Збірку оповідань В. Портяка "Крислачі" (1983) складають твори переважно традиційної сільської тематики, у якій шукають нових барв і конфліктів початкуючі прозаїки П. Махнюк (повість "Журавлинка"), В. Шевченко (повість "Глибока долина"), О. Микитенко (збірка оповідань "Залізний дощ") та ін. Заслуговують на увагу драматизм сюжету, вивірений психологізм характерів, точність вислову, притаманні В. Портяку.

Схильністю до філософічності, умовних форм зображення відзначається проза Г. Пагутяк. Роман "Філософський камінь" (1982) викриває прояви новітнього міщанства. Молода письменниця простежує шлях духовної деградації Данила Процика під впливом здрібнілої духовності оточення. Осуджуючи хиже за своєю природою міщанство, Г. Пагутяк простежує, як непомітно зрікаються люди ідеалу, який один лише й може бути "філософським каменем" нашого життя. Схожі мотиви — тільки з акцентом на замкнености в своєму "Я" — розробляються в "Повісті про Марію та Магдалину", яскраво притчевій за своїм характером.

Дебютанти 80-х рр. не створили чогось подібного до "нової хвилі", яка б могла конкурувати з шістдесятництвом. Входження в літературу нових талановитих прозаїків відбувалося значно спокійніше, проте не менш надійно. Більшість із них невдовзі стали відомими майстрами, які сьогодні визначають обличчя нашого мистецтва слова. Загалом же 60—80-ті роки були періодом пожвавлення стильових і жанрових шукань, посилення уваги до проблем мистецької форми й принесли українській прозі чимало вартісних художніх здобутків.

1.4.4. Драматургія

Недовге "потепління" 60-х рр. благотворно й своєрідно позначилося на українській драматургії: вектор її розвитку дедалі більше тяжіє до пошуку національної специфіки жанру, традиційних для нашої культури тем та ідей, проблемних вирішень, зокрема у сфері морально-філософській.

Етапна межа драматургічного поступу позначена трагедією ***Олександра Левади*** (1909—1995) "Фауст і смерть" (1960), комедією О. Коломійця "Фараони" (1961), драмою М. Стельмаха "Правда і Кривда" (1965). Ці твори виразно тяжіють до порушення загальнолюдських, вічних питань, відновлюють на ґрунті українського мистецтва колізії неперебутнього конфлікту між добром і злом, а з боку формального вирізняються, на противагу ідеологічно заангажованій публіцистичності "корнійчуківської лінії", активним використанням засобів художньої умовності.

О. Левада у трагедії "Фауст і смерть" досліджує зіткнення будівничого й руйнівного начал за нових суспільних обставин. Класичні антиподи Фауст і Мефістофель актуалізуються в "соціалістичній дійсності". Цих духів пробуджує НТР, в алхімічній лабораторії драматурга відбувається матеріалізація, наслідком якої маємо характери астрофізиків

Ярослава та Вадима. Левада зіштовхує дві моралі, дві етики — наукового й громадянського подвижництва та крайнього індивідуалізму, осмислює загрозу технократичного підходу до життя. Вадимів двійник Механтроп є вдалою метафорою вбивчо механістичного, споживацького існування. Людино-машина (Вадим) уособлює новітнє зло.

Мотив глобальної раціоналізації, технократичної небезпеки продовжив драматург у п'єсі "Бути чи не бути" ("Гроза над Гаваями", 1963), хоча зіткнення добра й зла тепер уже прикметне гранично прямолінійним ідеологізмом: радянський учений-атомник Макаров протиставляється американцеві Шервуду. Якоюсь мірою це віддзеркалювало, копіювало життя: наука тих часів була наскрізь ідеологізована й політизована, всупереч своїй природі, й саме внаслідок прислужництва політиці вона добула з небуття руйнівні сили, які поставили під загрозу існування людства.

Випадала з довгого ряду злободенних п'єс 60-х рр. і драма М. Стельмаха "Правда і Кривда", посідаючи осібне місце в драматургії цього десятиліття. Тему суспільного оновлення автор вирішує не засобами драматургічної публіцистики, а мовою вічних категорій, вдаючись до системи нетипових для тогочасної драми естетичних координат. Цю стилістику М. Стельмах розвивав у п'єсах "На Івана Купала" (1966) та "Зачарований вітряк" (1967), щедро використовуючи скарби українського фольклору.

Однак ця найперспективніша тенденція не набула належного розвитку, не стала мистецьким напрямком. Урешті, й не могла стати за умов лише часткового й тимчасового послаблення ідеологічного пресу. Проте з'ява на сцені таких п'єс, як "Правда і Кривда" та "Фауст і смерть", означала прорив до нового (чи, може, просто нормального) драматургічного мислення, зіпертого на ті культурні традиції, котрі вже за своєю природою протистояли соцреалістичним цінностям. Художній експеримент (з огляду на закостенілий стан радянської драматургії трьох попередніх десятиріч це був таки експеримент) полягав у "вживленні" в сучасність позачасових характерів — носіїв актуальних ідей і начал — Фауст, Мефістофель, Марко Безсмертний (стельмахівська версія фольклорно-літературного образу Марка Проклятого).

"Фауст і смерть" і "Правда і Кривда" прикметні й широким зверненням авторів до умовної образності, яка важко й небезболісно почала пробиватися в літературу в це десятиліття. Саме на той час припадає початок широкої літературної дискусії про художню умовність у мистецтві, причому в 60-ті рр. обговорювалося в основному питання про допустимість умовних форм у літературі соцреалізму. Для більшості авторитетних дослідників вони ще довго залишалися синонімом ворожої буржуазної культури. У цій атмосфері яскрава притчевість драматургічних творів О. Левади й М. Стельмаха була кроком сміливим, одразу звертала на себе увагу й засвідчувала мистецьку готовність і актуальність розробки саме таких естетичних проблем. Випереджаючи теоретичну рефлексію, письменники художньою практикою демонстрували величезні можливості параболічного, умовного драматургічного мислення.

Обидві п'єси, призабуті сьогодні, позначені карбом героїчної концепції особистості, романтичним пафосом, у цілому оптимістичним звучанням. Це наближає їхню поетику до Довженкових інтонацій, втім не суперечить зовні й Корнійчуковій "магістралі". Повоєнна драматургія взагалі невіддільна від такого трактування героя, у ній значно менше спроб утвердження нового пер-

Ярослав Стельмах.

сонажа, якими так різко позначені, скажімо, прозові дебюти 60-х рр. Новаторський характер п'єс Левади й Стельмаха полягає в іншому: в залученні до цієї художньої структури вічних моральних цінностей, виповненні в цілому "загальноприйнятих" образів високим філософським змістом, прориві до справжніх мистецьких узагальнень.

Суспільна свідомість того часу — й аж до 80-х рр. — перебувала під визначальним впливом титанічного міфу про "народ-творець", "народ-герой", який перемагає все — фашизм, внутрішніх ворогів, природні стихії, народ, якому доступні будь-які чудеса, навіть побудова комунізму за лічені роки. Свіжу ін'єкцію ейфоричного оптимізму такого плану суспільство й література одержали саме в 60-ті рр. Переважна більшість драматургічних творів того часу розробляє героїчні, "значимі" теми, персонажів хоча б чим-небудь визначних (навіть "прості люди" автоматично потрапляють у розряд видатних постатей, гідних пам'ятників, — це стало навіть своєрідним кліше української драми).

Серед "бойових завдань української радянської літератури" (так називалася доповідь О. Гончара на V з'їзді письменників України) до театрального мистецтва ставилися недвозначно сформульовані вимоги: "Хочемо бачити на сценах наших театрів не сльозливі мелодрами, не уроки модних танців, розраховані на здезорієнтованого, позбавленого смаку обивателя, не дріб'язкове вовтузіння сірих постатей, які знають тільки наймення "персонаж" і зроду не чули слова "герой", не скороспілі імпровізації на тему суб'єктивістських витівок, хай і державного масштабу, або ж болючих трагедій минулого, — хочемо чути пристрасну оповідь про великий час, про великі проблеми життя народного, про великі пристрасті, велику красу. Ніхто не напише за нас таких п'єс, не можемо покладатися на імпортовану драматургію..."[19] Зрозуміло, в якому сенсі вжиті тут слова "персонаж", "герой", "великі проблеми". Але вони могли бути потрактовані й трохи інакше, ніж передбачав Гончар, і в цьому препарованому вигляді визначили жанровостильову палітру драматургії. Звідси — цілком певний набір стильових засобів, штучно форсовані до героїзму побутові конфлікти, ідеалізовані позитивні персонажі-"герої", зловорожі й карикатурно негативні тощо. Навіть у "викривальних" сатиричних п'єсах, які нелегко пробивали собі шлях до глядача після комедії В. Минка "Не називаючи прізвищ" (1953), де герої через саму лише комедійність позбавлялися героїчного ореолу — магістральною стильовою ознакою залишався пафос перемоги.

Таке жанрове кліше до початку 60-х рр. так міцно вкорінилося в театральному житті, що стало майже не-

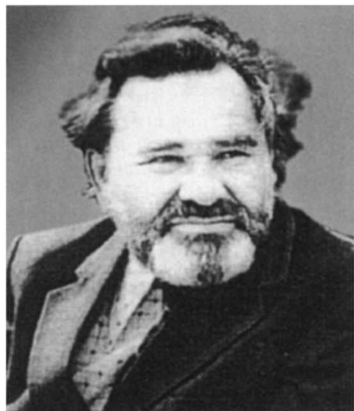
[19] V з'їзд письменників Радянської України: Матеріали. — Київ, 1964. — С. 56—57.

переборним бар'єром для проникнення в його рамки "нерегламентованих" стильових струменів. Майже не знаходимо винятків із цього правила, крім "Антеїв" М. Зарудного та "Правди і Кривди" М. Стельмаха. Не в силі подолати жорсткої схеми, драматурги нерідко вдавалися до хитрощів: у рамках обов'язкової комедійної "програми" розробляли паралельні сюжети зовсім іншого звучання. Визначаючи жанр свого твору як комедію, автори часто тільки й відбувалися цим жанровим визначенням чи введенням обов'язкового набору комічних персонажів, тоді як у центрі уваги творів, прямо чи завуальовано, були зовсім інші проблеми. Так сталося з "Поемою золотої долини" О. Корнієнка та К. Житника, яка названа авторами комедією без поважних жанрових підстав, із п'єсами "Десь у полі женці жнуть" К. Басенка, "П'явки" І. Плахтіна, "Липа одцвітає" М. Петренка та ін. На розмивання жанрових рамок комедії звертала увагу й тогочасна критика, закидаючи письменникам механічне змішування різностильових структур. Звичайно, така вимушена практика не могла сприяти художньому осмисленню справжніх проблем сільської дійсності. У цій ситуації "Правда і Кривда" М. Стельмаха вносила новий струмінь і в жанрово-стильову сферу, підриваючи панівну схему й виводячи сільське життя з оглупленої комічної "гальорки" на високу сцену.

У 60-ті рр. помітного розвитку набуває й сам жанр "колгоспної комедії". Крім згаданого механічного поєднання "серйозно-сміхових" елементів, з'являється й інше, цілком органічне, зіперте на давні традиції національної культури. Комедія ситуацій О. Коломійця "Фараони" (1961) — вельми симптоматичний твір, який не вводив прямо нового героя, нового конфлікту, але ставив під сумнів і, по суті, зводив до абсурду загальноприйняті драматургічні канони.

Комедія "Фараони" відновлювала традиційні для української драматургії прийоми бурлеску, травестії тощо, вирішувала "колгоспну тему" поза ідеологічними догматами, сфокусувавши глядацький інтерес на стосунках чоловіків і жінок — також вічній темі в мистецтві. Комедія тонко, не декларативно сигналізувала про ненормальність так званого радянського суспільства, де жінка втрачає жіночність за обставин, що суперечать її природі. Композиційна паралель між сучасністю й життям Стародавнього Єгипту, акцентована в назві комедії, продовжуючи традиції "Енеїди" І. Котляревського, готувала ґрунт для ретельніше пророблених епічних паралелей в українській літературі (згадаймо "Лебедину зграю" В. Земляка й кіноваріант роману, створений І. Миколайчуком, — "Вавилон XX"). Здається, "Фараони" Коломійця, коли розглядати цю комедію в контексті всієї української культури (1958 р. вийшов "химерний роман з народних уст" О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу..."), можна вважати предтечею майбутнього розвою химерної прози в 70—80-ті рр. й "химерного" напряму в українському поетичному кінематографі.

На відміну від поезії, прози, публіцистики, жанр драматургії оминуло досить численне й плідне покоління шістдесятників. Окремі прозаїки й поети (Ю. Щербак, І. Драч, В. Дрозд) зверталися до цього жанру в різні роки своєї творчості, але цілковито віддати свій талант драматургії (тим паче — кінодраматургії) не ризикували, бо, крім усього, за цим найбільш масовим і ефективним видом мистецтва і нагляд був найпильнішим. Вірогідно, тому "корнійчуківська лінія" залишалась у ті роки генеральною для української драматургії, відповідно формуючи й те-



Микола Руденко.

атральну сцену, і глядацьке сприйняття. Стиль О. Корнійчука виявився прийнятним для багатьох і покликав до пера різних послідовників та епігонів.

Упродовж трьох повоєнних десятиліть стояв О. Корнійчук на авансцені української і загалом радянської драматургії й театру, відтісняючи все талановите, самобутнє. В останній період свого життя він очолював "ідейно-естетичне переозброєння" української драматургії 60—70-х рр., написавши психологічні драми "Сторінка щоденника", "Розплата", "Пам'ять серця", комедію "Над Дніпром". Зробив також рішучу, але невдалу спробу пристосувати до нових умов комедію "В степах України" та драму "Платон Кречет" (з допомогою суто публіцистичної актуалізації окремих ліній і реплік персонажів).

Театр Корнійчука — це реальність історії української літератури, це явище хоча б тому, що протягом чотирьох десятиліть (30—60-ті рр.) іншого театру в Україні фактично не було. На його стильовому ґрунті виростає, зокрема, творчість М. Зарудного, п'єси якого здобувають постійну прописку на провідних українських сценах. Певний вплив цих генералізованих традицій помітний і в творчості О. Коломійця. Після гучного успіху "Фараонів" його п'єси "Де ж твоє сонце?" ("Чебрець пахне сонцем", 1963), "Спасибі тобі, моє кохання" (1967), "Келих вина для адвоката", "Горлиця", "Дванадцята година. Репортаж з того світу" (усі — 1969) посідають поважне місце в репертуарі українських театрів. Водночас у цих п'єсах виразніше відчувається внутрішній стилістичний опір закріпленій лінії, щире бажання автора долати костеніючі традиції, повніше виявити те неповторне, що властиве природі його таланту.

Наприкінці 60-х рр. була створена п'єса ***Миколи Руденка*** (1920—2004) "На дні морському", котра, внаслідок застосованих до автора репресивних заходів, не стала фактом культурного життя України. По суті, й досі не відомі всі ті твори, які були написані в означений період і не допущені до сцени та книжкового видання репертуарною комісією Міністерства культури й цензурою або вилучені органами КДБ, котрий також "впливав" на розвиток української драматургії та театру. Та поки що бачимо на тому місці, де мало розвинутись нове пагіння, лише тінь О. Корнійчука й експансію російської драматургії. Щось подібне спостерігаємо і в кіномистецтві, хоча не слід забувати, що саме в 60-ті рр. тяжко, але пробивався життєдайний струмінь українського поетичного кіно.

Молоде покоління прийшло в українську драматургію в 70-ті рр. (Лариса Хоролець, В. Бойко, Я. Стельмах, Д. Кешеля та ін.), у час, найменш сприятливий для творчого становлення.

Роки суспільного застою відбилися в українській драматургії строкато й еклектично, що утруднює системний аналіз. Впадає у вічі насамперед той незаперечний факт, що п'єс, написаних власне драматургами, стає дедалі менше, натомість більшає інсценізацій і творів, які виходять з-під пера поетів та

прозаїків і які й треба відповідно оцінювати — як пробу драматургічного пера (п'єси П. Загребельного "Хто за? Хто проти?", "І земля скакала мені навстріч", Ю. Щербака "Маленька футбольна команда", Ю. Мушкетика "Вернися в дім свій", І. Драча "Дума про Вчителя", "Соловейко-Сольвейг", "Зоря і смерть Пабло Неруди", В. Земляка "Президент", В. Дрозда "Леви на воротях", О. Підсухи "Кому кують зозулі" та ін.). Інсценізації актуальних романів та повістей здебільшого мали виразний присмак вторинності (як і кіно- чи телеверсії). Як правило, закінчувалися творчими поразками й спроби навіть відомих письменників наскоком освоїти суміжний жанр — специфіка драматургії не піддавалася. Вона все очевидніше відходила на периферію, віддаючи колишні "флагманські" позиції прозі та поезії.

Навряд чи доцільно хронологічно розмежовувати досить компактний період суспільно-мистецької стагнації. Тут пріоритетно вирізняється "виробнича" п'єса (як у прозі — "виробничий роман", "робітнича тема", як у поезії — "громадянська лірика").

Загальносоюзний попит на "виробничу драму" гамувався насамперед зусиллями російських авторів — п'єси І. Дворецького "Людина зі сторони", О. Гельмана "Протокол одного засідання" та "Ми, що нижче підписалися" тощо. Українська драматургія, зрозуміло, підключалась до загального процесу (наприклад, п'єса І. Муратова "Перспективний жених", 1972), але план постановок у союзний літбюджет "актуальної, художньо довершеної виробничої драми" зривала, продовживши розробку більш органічних для національного мистецтва традицій соціально-філософської та побутової п'єси.

Як спресована форма вияву "соціалістичного" соціуму, виробнича сфера була для української драматургії чужа, суперечила її національному духові, оскільки саме цей соціум став джерелом агресивної русифікації, бездуховності. Черговий раз намагаючись упоратись із робітничим та "ітеерівським" характером, наша драматургія (проза, кінематограф) спинялася перед запитаннями, на які не могла, не сміла відповісти правдиво: а чи існує українське робітництво взагалі, чи "виробнича сфера" в республіці має прикмети національної духовності, чи не є та сфера руйнівною для національної культури в усій повноті цього поняття?

Національно-культурне середовище зазнало в Україні у 70—80-ті рр. фатальних ударів, вінцем яких стала чорнобильська трагедія. До критичної межі звузилася сфера вживання української мови, мізерний процент національних п'єс лишився в репертуарах, формованих чиновниками з Міністерства культури. Реальні можливості драматургічного осмислення національного характеру також звузилися до родинно-побутового кола, чи не єдиним автентичним носієм національної духовності лишалося напівзнищене, майже всуціль "неперспективне" село, а в місті — соціальні групи маргіналів, частина художньої та наукової інтелігенції. За цих обставин пріоритетною темою української драматургії стає екологія душі.

Позбавлена права прямо виступити на захист національної духовності, драматургія прагне пропагувати цінності формованої віками народної етики й моралі, протиставити їх наростаючим хвилям бездуховності. Народна інтелігентність як прикмета внутрішнього аристократизму притаманна героям драм "Дума про любов" (1971) М. Стельмаха (на жаль, це всього лише інсценізація роману "Дума про тебе"), "Голубі олені" (1973), "Кравцов. Повість про вірність" (1975), "Дикий Ангел" (1978)

Юрій Щербак.

О. Коломійця, "Джонатан — яблуко зимове" (1972), "Ясонівські молодиці", "Недоспівана пісня" (обидві — 1973), "Живи, Крутояре" (1976) О. Підсухи, "Таке довге, довге літо" (1974), "Під високими зорями" (1976) М. Зарудного, "Перстень з діамантом" (1977) О. Левади та ін. За традиційною лірико-романтичною тональністю більшості п'єс українських авторів, за не менш традиційним християнським, упереміж із партійним, оптимізмом, що ним вони перейняті, вгадуються нотки фатального, напівусвідомлюваного екзистенціального Страху. Ці нотки звучать у монологах і репліках персонажів, авторських звертаннях, запитаннях, сумнівах. Руйнуються рештки народного життєустрою, затруюється земля, примітивізується людська свідомість, нищиться мораль — усе це не може минути безслідно, це симптоми якоїсь тотальної небезпеки, що пов'язувалась у ті часи винятково з негаціями НТР та руйнівними замірами світового імперіалізму.

Цими мотивами найчастіше перейняті п'єси морально-етичної проблематики, родинні драми, в яких тривожно озивається тема відчуження, часткового чи повного нерозуміння батьками дітей і навпаки. Конфлікт поколінь делікатно намічено в п'єсі М. Зарудного "Ну й дітки ж...", у "Дикому Ангелі" О. Коломійця, "Межі спокою" П. Загребельного, драмах "Відкриття" (1975), "Наближення" (1984) й "Розслідування" (1987) Ю. Щербака, "А далі підете ви" (1979) В. Лігостова, "Мені тридцять" (1978) Лариси Хоролець, "Шкільна драма" (1978) та "Молода гвардія" (1981) Я. Стельмаха, "Колір осіннього листя" та "Весняний хід лящів" (обидві — 1973) В. Говяди.

Надії на усунення загроз духовності пов'язувалися з перевагами соціалістичного радянського ладу, котрий саме в той час винайшов утішливу для себе формулу: "суспільство реального гуманізму" і з явним роздратуванням "розвінчував" проголошений у світі інститут прав людини. Користуючись фальшивим шаблоном, було неймовірно важко докопатися до причин соціальних і національних негараздів, тому драматургічні характери виходили здебільшого неповнокровні, часткові, половинчасті.

Юрій Щербак (р. н. 1934), який на відміну од більшості шістдесятників починаючи з середини 70-х рр. наполегливо й послідовно працює в жанрі драматургії, присвятив частину своїх п'єс осмисленню колізій із життя наукової інтелігенції. Праця в науці, що потребує певної міри жертовності, самозречення, подвижництва, протистоїть у його п'єсах пристосуванству, прагматизму, егоцентризму. Критерій — перевірка життєдіяльності вченого за моральними еталонами гуманізму.

Нелегкий шлях прозріння проходить професор Авілов ("Відкриття"), винахідник протигрипозної вакцини, розкриваючи в своїх колегах ті риси людської моральності, про які досі не здогадувався, і змінюючи своє ставлення до людей, розуміння екзистенціальних проблем.

Заявлену в п'єсі "Відкриття" тему Ю. Щербак розвинув у драмах "Наближення" й "Розслідування". Відзначаючи драматургічний талант автора, все ж мусимо констатувати, що й цей прозірливий письменник не розминувся з "соціалістичним міфом". Творячи в п'єсі "Наближення" характер академіка Луніна (прототипом був академік В. Глушков), Щербак оповідає міф про вченого, додає свою частку до культу генія науки, неприродного, штучного, як і решта культів і культиків, витворених адміністративною системою за десятиліття свого існування.

Середовище наукової інтелігенції досліджують поряд із Ю. Щербаком В. Врублевська у п'єсі "Кафедра" (1979), В. Лігостов у вже згаданій драмі "А далі підете ви", П. Загребельний у п'єсі "Межа" (інсценізація роману "Розгін") та ін. Зокрема, у драмі Загребельного, як і в п'єсі Щербака, фігурує ідеалізований характер геніального академіка Карналя, котрому відкриті таємниці буття. Карналь — розумний, але й самозакоханий представник вищого ешелону науки. Це відчуття вищості, всевладності не тільки вдало відтворюється, а й, на жаль, виправдовується як у романі, так і в драмі.

Поява на українській сцені одразу двох академіків, звичайно, випадковий збіг. Але, поставивши образи Луніна й Карналя в загальнолітературний контекст "епохи застою", прикметний багатьма постатями вчених, партійних і господарських керівників вищого ешелону, побачимо певну тенденцію. Внутрішній її сенс чи не в тому, щоб достукатись до свідомості верховних жерців системи, вдатися, розчарувавшись у спроможності нижчих "інстанцій" щось змінити, до інстанцій найвищих, до "мозкового центру" країни "перемігшого соціалізму". Це було виявом громадянського безсилля мистецтва.

У 60—80-ті рр. не міліла та течія в українській драматургії, що, згідно з вимогами системи, продукувала п'єси іконографічні й пропагандистські, в стилі "соцарту" створюючи житія партійних вождів та викладаючи засобами драматургії міфи з історії КПРС. "Українську ленініану" поповнили в цей час п'єси "Первоцвіт" Л. Дмитерка, "Поєдинок" Л. Синельникова, "Перші барикади" та "Смерть на ешафоті" В. Канівця, "Є така партія!" І. Рачади, "Його ще ніхто не знав" і "Третій новий рік" І. Шведова, "Азбука революції" А. Крима, "Мирний двадцять перший" Р. Полонського. Звернення до подій громадянської війни, оцінюваних, зрозуміло, згідно з офіційно схваленим курсом, тобто спотворених з огляду на історичну правду, покликало до життя трилогію М. Зарудного "Ніч і полум'я", "Сині роси" і "Вірність", драми "Всеукраїнський староста" М. Талалаєвського, "Перекоп" і "Перша борозна" І. Кавалерідзе, "Слід на землі" Ю. Мокрієва, "На світанку" Г. Плоткіна, "Нейтральна зона" й "Земля моїх правнуків" І. Муратова тощо.

Ідеологічна запрограмованість цих творів зумовила їхню художню вторинність. Це фактично були інсценізації того міфу, за яким українська історія починалася з жовтня 1917 р. Складовими підтемами цього міфу були "етапи великого шляху", зокрема теми війн — громадянської та Вітчизняної ("Тил" М. Зарудного, "Генерал Ватутін" Л. Дмитерка — чергова редакція, "Київський зошит" і "Комендант Берліна" В. Собка, "Провісники" Ю. Збанацького, "Лейтенант Базіль" В. Колодія, "Ніна Сагайдак" В. Бойка, "Довга дорога додому" А. Крима та ін.). Як завжди, пріоритетною була тема боротьби з українським буржуазним націоналізмом (п'єси "Вода отчої криниці", "І прийде день" В. Фольварочного, "Сюїта Журавського" О. Підсухи та ін.). Ширше чи

вужче, більш чи менш художньо зачіпали письменники теми боротьби за мир, небезпеки мілітаризму, імперіалістичних загроз (п'єси "Президент" В. Земляка, "Зоря і смерть Пабло Неруди" І. Драча, "Суд пам'яті" М. Петренка, "Кого бояться "яструби" І. Рачади, "Втрачений горизонт" Г. Плоткіна).

Продуктивніші наслідки давало драматургічне освоєння історичної теми. Серед здобутків художньої історіографії слід насамперед назвати перлину Ліни Костенко "Маруся Чурай" — роман у віршах, що підноситься до рівня драматургії Лесі Українки. Постаті самої Лесі Українки, Тараса Шевченка оживають у драмах Ю. Щербака "Сподіватися" та "Стіна"; легендарному ватажкові українського селянства Устимові Кармелюку присвячено драму М. Зарудного "За Сибіром сонце сходить"; київську давнину виводять на театральну сцену О. Коломієць у п'єсах "За дев'ятим порогом" і "Камінь русина", І. Кавалерідзе у п'єсі "Григорій і Параскева", П. Загребельний у п'єсі "Євпраксія" (інсценізація однойменного роману). Значна частина цих творів написана до ювілейних дат.

Ми вже відзначали той безперечний факт, що 70-ті роки прикметні появою нового покоління драматургів. Починаючи свою творчу діяльність в умовах глухого застою, вимушено засвоївши стереотипи, що в них закостеніло театральне життя, Л. Хоролець, В. Босович, В. Бойко, Я. Стельмах, М. Гараєва, Я. Верещак, Д. Кешеля та інші мали вельми обмежені "стартові можливості", іще менші — "перспективи зростання". Рання творчість цих драматургів позначена виразним учнівством, тенденцією до наслідування, художницькою несміливістю, громадянською поміркованістю чи обачністю. Водночас не можна не помітити, що вони ж почали і пошук власної правди. Точніше — власної напівправди, чвертьправди, дрібки правди, що було також важливо в умовах тотальної брехні. Саме це покоління взяло на себе тяжкий обов'язок деміфологізації радянської дійсності засобами драматургії.

Усвідомлення цього обов'язку засвідчене в п'єсах "В океані безвісті" (1983—1985) Л. Хоролець, де героїня шукає правди про матір Актрису, "Тихий дивний вечір у родинному колі" (1981) М. Гараєвої, де відбувається суд пам'яті, "Спитай колись у трав" (роздуми про "Молоду гвардію") Я. Стельмаха, в якій переглядається сталінсько-фадєєвська версія діяльності краснодонців. Усі три п'єси є ретроспективами Другої світової війни, як і драма В. Босовича "Опір", де з психологічною достовірністю простежено пробудження громадянської свідомості у в'язнів гітлерівської катівні — людей мирних, цивільних, спершу аж ніяк не схожих на "незламних героїв". Я. Верещак у "Весільному генералі" деміфологізує постать червоного комісара часів громадянської — у п'єсі це авантюрист і злочинець. Вибухової, досі закритої теми "бандерівщини" торкається В. Босович ("Наодинці з долею", 1985), ламаючи, хай не до кінця, ті кліше, які оформились у драматургії Я. Галана та довгого ряду його послідовників. Тема пам'яті виразно звучить і в п'єсі Я. Верещака "Неісторична місцевість" (1978), де переповідається притча про створення сільського історичного музею.

Деміфологізація як прозріння й очищення посідає дедалі помітніше місце в роздумах драматургів 80—90-х рр. Вони напружено шукають і в царині художньої форми, кохаються в умовно-притчевій стилістиці, працюють на грані реальності й химери, широко послуговуються реквізитом трагікомедії, вертепної драми тощо. Скажімо, ужгородський письменник Д. Кешеля назвав свою

п'єсу "Голос Великої ріки" "закарпатським видінням"; до жанру "химерної драми" (досі в нас був лише химерний роман) можна віднести і його п'єси "Дерев'яні люди" та "Обережи нас, Маріє".

Драматургія 60—80-х рр. не витворила чи майже не витворила тих шедеврів, за якими б насамперед прочитувалась її історія. Але не варто нігілістично ставитись до цього періоду, як до пустелі чи вакууму. Колективна мистецька пам'ять, зафіксована в сотнях різноликих, різнохарактерних п'єс, відбила трагічний досвід, надбаний не для того, щоб його забувати.

Олексій Коломієць (1919—1994). Комедія драматурга-початківця О. Коломійця "Фараони" (1961) мала гучний успіх. У сезоні 1962 р. її поставив 71 театр 1992 рази, в наступному році — 61 театр 1222 спектаклі. Успіх "Фараонів" зумовили щирий талант комедіографа, сміливе відродження забутих традицій травестійної драми, органічне, гостре чуття по-народному соковитого слова. На тлі одноманітних "колгоспних" комедій 50—60-х рр. "Фараони" сприймалися як твір новаторський, що засвідчив прихід у драматургію постаті виразної й самобутньої. Саме в подоланні "корнійчуківщини" полягає один із наскрізних приховано-полемічних внутрішніх мотивів творчості Коломійця.

Сон і дійсність сполучаються в комедії "Фараони" у вибагливу метафору, насичену соковитим гумором. По-іншому, але також у формі драматургічної метафори побудоване й дійство п'єси "Планета Сперанта" (1965). Часова відстань у двадцять років розділяє дві дії цього твору: перша відбувається в ніч на передовій, коли п'ятьох не знайомих між собою солдатів гуртує ідея самопожертви в ім'я перемоги; дія друга переносить у тихий безлюдний степ, де четверо молодих учених проводять ніч перед смертельно небезпечним випро-

Олексій Коломієць.

буванням препарату "Юніт", що винайдений для розв'язання проблеми безсмертя. Це зовні статична п'єса, в якій драматург свідомо ігнорує класичну схему сюжетобудування (зав'язка, кульмінація, розв'язка), не групує героїв на позитивних і негативних, не вдається до безпосередніх зіткнень між персонажами і т. д., втім сповнена внутрішнього драматизму, і це робило її сценічною.

О. Коломійцю, як і М. Зарудному та цілому ряду інших українських письменників, притаманні соковитий гумор і здатність бачити прикру житейську реальність без озлоблення й розпачу, реагуючи на негації здоровим сміхом, і романтизм як здатність підноситись над буденним, окрилювати, прикрашати дійсність мрією. І гумор, і романтичне поривання — ці виразно національні риси, наявні тою чи іншою мірою в усіх без винятку творах Коломійця, і визначають їхню художню вартість. Ідеться про такі твори, як "Де ж твоє сонце?" ("Чебрець пахне сонцем", 1963), "Спасибі тобі, моє кохання" (1967), "Перший гріх" (1970), "Голубі олені" (1973), "Дикий Ангел" (1978) та ін.

Романтичне світосприймання поєднується в Коломійця з гостротою кри-

тичного бачення суспільних проблем, зокрема й духовної деградації на шляху до "світлого майбуття" ("Дикий Ангел"). Цілком сучасно звучать слова лікаря-інтелігента Миколи в п'єсі "Горлиця" (1969): "Ваш Ленін, ваш новоявлений Христос, повернув у свою віру мільйони... Я теж хочу вірити, але хай мене переконає, що він бог. Я вимагаю від нього чуда! Хай зробить чудо! Чудо зруйнування — це не чудо... Він обіцяв велике чудо творіння. І коли воно звершиться, коли робітничо-селянські руки триматимуть не серп і молот, хоч це й красиво, а лежатимуть на кермі найновішої машини, коли не ведмежими барлогами, а містами прославиться оця земля, тоді я скажу — ваш Ленін бог!.." Чуда не сталося, і в час постановки п'єси "Горлиця" було вже зрозуміло, що й не станеться.

Драматургія О. Коломійця приваблює своєю поліфонічністю, яка відкриває можливості для її нового прочитання й сценічного відтворення.

Окрім п'єс на сучасну тему, драматург розробляв пласти воєнної, історико-революційної та власне історичної тематики: п'єса "За дев'ятим порогом" (1972), у якій відтворено українську дійсність після поразки Северина Наливайка, "Камінь русина" (1982) — п'єса із давньоруської старовини, написана до 1500-ліття Києва.

Микола Зарудний (1921—1993). Доля письменника типова для представників його літературного покоління: сільське дитинство, далі — в місто по науку, потім — війна як джерело колективного людинознавчого досвіду, журналістський хліб як початкова школа оволодіння словом — і творчість.

Перша драматургічна спроба Зарудного, що побачила світло рампи, датується 1949 р. (п'єса "Весна", поставлена Вінницьким обласним театром). Як і інші твори, написані до 1958 р. ("Велике доручення", "На крутих берегах", "Прилітають журавлі"), п'єса ця виразно учнівська, квола з художнього боку й не посідає помітного місця в доробку письменника. Зарудний-драматург починається з комедії "Веселка" (1958), котра принесла перший успіх, ставилась у багатьох театрах України, колишнього Союзу й за кордоном.

Привабливість п'єси зумовлювалася насамперед щільністю й якістю розлитого в ній гумору, черпаного з народних джерел. Як водилося в "колгоспних" п'єсах (та й не тільки п'єсах), епіцентр конфлікту зосереджувався довкола консервативного голови колгоспу, якому належить поступитися керівним кріслом, і прогресивного його антагоніста. Нове, зрозуміло, перемагає старе, краще змінює хороше — так реалізувалися-ілюструвалися тогочасні партійні декларації про постійне вдосконалення суспільства. Однак конфлікт між головою колгоспу Кряжем і молодим агрономом Шелестом ускладнено конфліктом Кряжа зі своїм зятем, котрий живе хижим власницьким інтересом, — комедія засвідчила вміння молодого драматурга бачити характер героя не лише в дії, в розвитку, а й у непростому процесі самовдосконалення.

Конфлікт між високим, одухотвореним і приземлено-меркантильним — то центральний конфлікт усієї драматургії М. Зарудного. Він одержує розвиток у його наступних п'єсах "Мертвий бог", "Чужий дім" (обидві — 1960), "Фортуна" (1964), "Рим, 17, до запитання" (1969), "Маестро, туш!" (1978), "Обочина" (1981), "Бронзова ваза" (1985) та ін.

"Колгоспна драма" — улюблений жанр Зарудного. Мабуть, не варто огульно відкидати всі витвори цього плану. Певна річ, колгоспи були насильницькою нормою, в якій заскніло народне життя, але форма і зміст не могли бути цілковито тотожні. Смак до

людяного, справжнього, без фальшу політдекларацій, буття народу, органічний гумор — також прикмети "колгоспних" ("Дороги, які ми вибираємо", 1971; "Регіон", 1981 та ін.) і не лише "колгоспних" п'єс Зарудного.

Окрім ряду популярних комедій і драм, перу письменника належить і трагедія "Тил" (1978), яка мала свого часу сценічний успіх і була відзначена Шевченківською премією.

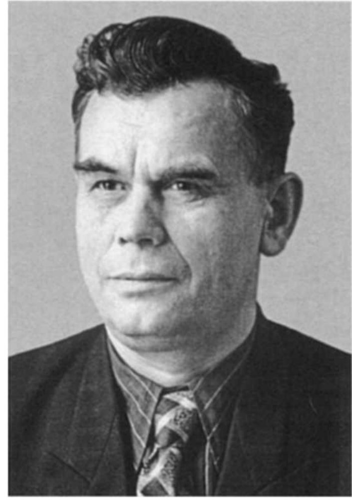
М. Зарудний — насамперед драматург, хоч спробував себе і в жанрі художньої прози: повість "Мої земляки" (1950), збірка оповідань "Світло" (1961), романи "На білому світі" (1967), "Уран" (1970), "Гілея" (1973). Усі ці твори присвячені трудівникам землі — найбільш знаній письменником темі.

Проза М. Зарудного не стала помітним явищем української літератури. Вона драматургічна в гіршому сенсі слова, тобто переобтяжена малозмістовними інтригами, обмежена, здається, простором сцени, а не реального життя, прикметна цілим рядом інших стереотипів, вироблених автором у драматургічній практиці. Романи "Уран" і "Гілея" порушували складні екологічні проблеми, художнього вирішення котрих автор не знайшов.

Драму самого митця, окрім відомих суспільних обставин, зумовив регламентуючий вплив тодішнього законодавця драматургії О. Корнійчука. Зарудного можна назвати послідовником, подекол и епігоном Корнійчука, хоч насправді він був його жертвою.

Василь Минко (1902—1989) належить до старшого покоління українських драматургів, хоч популярність здобув у повоєнні часи, створивши відому в свій час комедію "Не називаючи прізвищ" (1952).

Зрушення в драматургії на початку 60-х рр., пов'язані із засудженням теорії безконфліктності, широкою дискусією з приводу комедійного й сатиричного жанрів драматургії, мали, звичайно, поверховий і косметичний характер. Однак вони певною мірою розхитували жорсткі рамки схем і приписів.



Василь Минко.

Об'єкт Минкової сатири — повоєнне компартійне міщанство в різних його проявах і типажах, включаючи й високопосадове (заступник міністра Карпо Карпович). Це міщанство не замикається у затишку егоїстичного благополуччя, не прагне до самоізоляції — воно хиже, наступальне, енергійне. Драматург судить своїх героїв із точки зору здорової народної моралі, а не з підказки тієї чи тієї партійної постанови. І це помітно відрізняло комедію "Не називаючи прізвищ" од маси інших тогочасних творів "корнійчуківської лінії".

Найбільше вдалися драматургові жіночі образи "п'явок у панбархаті" Діани та Поеми. Це живі, колоритні постаті, мічені карбами свого часу. Мета і сенс їхнього життя — хиже пристосуванство, паразитування. Притому Поема пішла в цинічному розкритті своїх негативних якостей далі за матір — В. Минко переконливо зображує механіку

Микола Зарудний.

людської деградації від покоління до покоління.

Карпо Карпович у п'єсі — "номенклатурна одиниця", під крилом якої розкошують відверті шахраї (Поцілуйко та Бела) й тоне в трясовині аморальності власна родина. Сатирична комедія "Не називаючи прізвищ" була твором на свій час досить сміливим, а головне — актуальним і талановитим, що й зумовило її успіх.

Минкові не пощастило закріпити це творче досягнення. П'єси, які вийшли з-під його пера згодом, прикметні традиційними вадами "колгоспної драми" — "Мовчати заборонено" (1956), "На хуторі біля Диканьки" (1958), "Жених з Аргентини" (1960). Усі ці твори не вільні від поверховості й схематизму в зображенні сільського життя, простолінійності позитивних і негативних персонажів (крім хіба "На хуторі біля Диканьки", в якій гоголівські персонажі переселяються в колгоспну дійсність повоєнного села, — у п'єсі чується правдивий ностальгічний біль за українським селом із розкішними пейзажами, колоритними характерами, твердою мораллю й поетичними традиціями). Під впливом цілковито несприятливих обставин для розвитку сатири автор чи не свідомо відмовився од творчого пошуку: у п'єсах 60-х рр. домінують фейлетонно-газетні сюжети, конфлікти й проблеми, як, скажімо, норми поведінки у громадських місцях, боротьба з хуліганством тощо. Комедії "Соловей у міліції" (1963) та "Давайте не будемо" (1967) майже не знали сценічного життя. Не набагато вищими з художнього погляду вдалися п'єси "Комедія з двома інфарктами" (1967), "На душу населення" (1969), "Увага — какаду" (1972) та ін.

Крім драматичних творів, В. Минку належить ряд книжок оповідань і нарисів, повістей. Серед прозової спадщини письменника вигідно вирізняються автобіографічні повісті "Моя Минківка" (1962; 1969) та "Червоний Парнас" (1972).

1.5. Доба незалежності: 1990-ті — 2000-ні роки

1.5.1. Літературний процес

У 1990-ті рр. починається новий період літературної еволюції, який ознаменувався докорінними змінами в соціальному, політичному й культурному житті. Декларація про державний суверенітет України 1990 р. та Акт проголошення незалежності України 24 серпня 1991 р. відкрили нову сторінку в історії незалежної держави, а з нею — і її літератури. Радикальне оновлення суспільства викликало низку глибоких перелаштувань у літературі, починаючи зі структурних змін у її організації. Суспільна втома від дозованої правди, цензури, дидактизму тощо породжувала підвищену увагу до будь-яких виявів но-

вітнього "вільнодумства": часом навіть безпорадні з художнього погляду явища викликали читацьке захоплення, численні відгуки в пресі, дискусії тощо. Атмосфера виходу із суспільного застою формувала своєрідний "горизонт очікувань", якому епатаж молодої літератури імпонував значно більше, ніж солідна поміркованість, мистецька глибина творчості письменників старших поколінь.

Незважаючи на відчутне згортання концертної діяльності, музичне життя 1990-х рр. поступово оновлювалося, наповнюючись національним змістом. Відроджувалася пісенна творчість, розвивалася сучасна українська пісня. Значними здобутками була позначена діяльність композиторів О. Білаша, І. Карабиця, О. Морозова, А. Торчинського та інших у виконанні талановитих артистів О. Білозір, Т. Петриненка, О. Пономарьова, І. Білик, П. Дворського, В. Шпортька, І. Бобула, Л. Сандулеси, В. Зінкевича, А. Кудлай, В. Білоножка, М. Гнатюка, П. Зіброва, вокального тріо А., С. і В. Мареничів, ансамблю "Явір" та ін. Публічна репрезентація творчих пісенних набутків здійснювалася на фестивалях "Червона Рута", "Пісенний вернісаж", "Таврійські ігри" тощо.

Художні галереї, що стали прикметною ознакою мистецького процесу, знайомили із творчістю таких талановитих художників, як О. Сухоліт, В. Цаголов, А. Савадов, О. Харченко, М. Кривенко, О. Петрова, Т. Сільваші, Д. Фіщенко, Д. Дорсунь, М. Ніколаєв, П. Тараненко, Ж. Василевська, О. Андреєв, М. Жуков, В. Романов, Д. Оболончик, С. Давидов, Л. Бернат, Н. Вітковська, О. Балакін, А. Кущ, І. Жук, С. Тучинський, С. Алексеєв та ін. Плідно працюють у живописі представники старшого покоління: М. Дерегус, Д. Лідер, А. Базилевич, Т. Яблонська, С. Шишко, Д. Нарбут, М. Тимченко, М. Примаченко, Є. Волобуєв, М. Кривенко, І. Марчук, О. Дубовик, Е. Петренко, Ю. Шевченко та ін., значного розвитку набуло неакадемічне мистецтво, в якому найбільшу роль відігравав постмодерністський напрям (іноді його ще називають "українська хвиля", "український трансавангард"). Найцікавіші його представники — О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Харченко, О. Голосій, художники групи "Паризька комуна", одеської школи — О. Ройтбуд, В. Рябченко, С. Ликов та ін.

Найважливішими чинниками літературного процесу 1990—2000-х рр. стали три явища: вільне спілкування з досі практично закритими культурами Заходу; зняття заборон на вилучені з культурного процесу явища української культури "розстріляного відродження"; нарешті — падіння мурів між материковою Україною і її численними представниками в еміграції: тривалий час розмежовані, ці два потоки літературного процесу почали непросте злиття.

Настанню нового періоду літературного розвитку передувала апокаліптична катастрофа в Чорнобилі, яка примусила світ по-новому поглянути на небезпеки сучасної безгосподарності, здатної спричинити глобальні катаклізми. Вона спричинила величезну увагу суспільства й літератури до проблем екології, в тому числі й культурної, духовної, адже спадок імперії ніс пряму загрозу головним гуманістичним цінностям.

Руйнується адміністративна система, яка виявляється надзвичайно стійкою й непіддатливою. Відбувається організаційне переструктурування літературного процесу, котрий зазнає принципових змін. Тектонічною ознакою, що визначає рамки цих змін, є *децентралізація*. Поволі втрачає свій авторитет і визначальний вплив на літературу Спілка письменників (СПУ), створюється альтернативна (чи паралельна) Асоціація

українських письменників (АУП), виникає цілий калейдоскоп регіональних і локальних літературних організацій, гуртків, угруповань тощо. Наслідком цього процесу була ліквідація літературної "вертикалі", ієрархічної залежності від єдиного центру і повне реструктурування літературної галузі.

Подібні зміни відбуваються і в книгодрукуванні, розвиток якого визначається виникненням численних видавництв, переважно приватних, які лише в останнє десятиліття почали набувати ознак більш-менш упорядкованої мережі. Конкуренція за прибуток на книжковому ринку, поява на ньому нових потужних гравців (російської і західної масової літератури), втрата позицій української літературної (і не тільки) періодики й практично повна відсутність державної підтримки призвели до того, що український сегмент книжкової продукції опинився в доволі тісній периферійній ніші сучасного культурного процесу. Література перетворилася, по суті, на приватну справу. Наслідками цих процесів стали відчутні корективи в розумінні понять професіоналізму, літературного менеджменту, авторського права тощо. Сьогодні важко уявити українського письменника-професіонала, тобто автора, який би міг жити зі своєї літературної праці. Література перетворилася на письменницьке й читацьке хобі, і за кількістю, а часом і за якістю подавшись у бік аматорства. Сучасний письменник мусить враховувати не лише суто художні чинники, а й необхідність менеджменту, піар-кампаній, презентацій своїх творів тощо. Поставлена в комерційні рамки, сучасна література змушена підкоритися законам ринку, що призводить до істотних змін у самих підвалинах літературного процесу.

Комерціалізація кличе до життя хвилю масової літератури, яка сьогодні за тиражами значно переважає добротну художню продукцію. Відсутність чітких критеріїв віднесення тих чи інших творів до масової чи "серйозної" літератури, нерозробленість теоретичних засад для трактування цього явища породжують певну розгубленість і розмивання відмінностей між "високою" і "низькою" літературною продукцією. Ігнорування цієї проблеми веде до повсюдної експансії агресивного кітчу, який проникає у творчість найповажніших майстрів слова, змушує з собою рахуватися і з явища небажаного й маргінального перетворюється на визначальне. Інтелектуальні "провокації" сучасних "елітарних" письменників за своєю природою здебільшого подібні до авангардного епатажу, до бульварного кітчу, основним клопотом якого є за всяку ціну звернути на себе увагу. Прийоми кітчу стають не просто художніми засобами нової хвилі української літератури, а й своєрідними комерційними "брендами": так сталося з карнавальністю, із суржиком, із ненормативною лексикою тощо. Образний і мовний натуралізм заполонили сучасну українську літературу, яка потерпає значною мірою від постмодерного плюралізму цінностей.

Помітний вплив на літературний процес останніх десятиліть справляють численні літературні премії й конкурси. Крім національних премій, було запроваджено "локальні", фінансовані різноманітними фондами чи приватними спонсорами. Піонером новочасних літературних конкурсів став проект видавництва "Смолоскип", завдяки якому від початку 90-х утвердилася ціла низка письменників. Пізніше з'явилися інші конкурси, що сприяють здебільшого літературним дебютам, — "Золотий Бабай", започаткований братами Д. і В. Капрановими 1999 р. як всеукраїнський конкурс гостросюжетного роману, фінансований Ю. Логушем конкурсний проект "Коронація слова" та ін. Усі во-

ни беруть на себе роль стимуляторів літературного процесу, справляють значний вплив на зміну формату літературних обговорень, презентацій тощо нових творів, на виникнення інтернет-літератури і численних ресурсів, на яких можна вільно поспілкуватися з автором чи з його шанувальниками.

Наслідком глибоких переструктурувань у літературі останніх десятиліть стала втрата українською культурою традиційного *літературоцентризму*, який полягав у провідній ролі, котру це мистецтво брало на себе в часи соціальних змін, порушуючи важливі світоглядні проблеми. Саме в межах літературних кіл формувалися потужні політичні імпульси до здобуття незалежності, письменники значною мірою причетні до цих процесів, проте вже протягом наступного десятиліття відбувається незворотна втрата літературою функцій генератора державницьких ідей. Мистецтво слова поступово відсувається на периферію духовного буття народу, облаштовуючись у відведеній йому ніші рафінованого філологізму чи масового кітчу.

У тогочасній літературі вирізняються три генераційні потоки: літератори найповажнішого віку, шістдесятники й дебютанти нових десятиліть. У літературознавстві є кілька варіантів групування молодих літераторів 1990—2000-х рр.: скажімо, за територіальним принципом (С. Андрусів), за літературними групами, за певними стильовими ознаками. Проте найпродуктивнішим (за всієї умовності) залишився критерій поділу на покоління. Цей принцип дістався від попередньої епохи і сьогодні є, мабуть, найпоширенішим, хоча й очевидною є відсутність виразних ознак, які б давали змогу вирізнити покоління не лише за хронологією літературних дебютів.

Найбільший кількісно і найпотужніший за своєю якістю масив творів належить представникам старших генерацій. Стилістично це вироблені в попередні десятиліття, тільки дещо модернізовані течії, які впродовж 1990-х рр. диференціювали і втрачали в основному свою цілісність. Маститі письменники, передусім шістдесятники (Л. Костенко, Вал. Шевчук, Д. Павличко, І. Драч, Ю. Мушкетик, В. Дрозд, В. Яворівський та ін.), поглиблюють свої індивідуальні творчі манери. У стильовому плані шістдесятництво вже у 1980-х рр. повністю втратило свою єдність, котру заступили виразна індивідуалізація, огранення персональних ідіостилів окремих авторів. Між представниками покоління шістдесятих можна у цей час помітити значно більше відмінного, ніж спільного, відтак їхня творчість диференціюється на цілу низку яскравих стильових тенденцій, причому деякі з них часом представлені творчістю одного автора. Рамки типології відсуваються із хронологічних координат, дедалі послідовніше зміщуються у бік стилю.

У пізній радянський період дебютували й досягли зрілості вісімдесятники — І. Римарук, В. Герасим'юк, О. Забужко, Л. Таран, Н. Білоцерківець, Ю. Андрухович, К. Москалець, В. Неборак та ін. Їх об'єднував модернізм, екзистенціалізм, значно менша політична заангажованість, деякі з них підтримували авангардистські та постмодерністські тенденції (Ю. Андрухович, В. Цибулько, В. Неборак, Ю. Позаяк), інші, наприклад В. Герасим'юк, продемонстрували глибоку зацікавленість у міфології як засобі вираження української ментальності. Першу антологію їхньої поезії "Вісімдесятники" видав Канадський інститут українських студій у 1990 р.

Соціально-політичні й культурні процеси початку 90-х стали благодатним ґрунтом для нової хвилі — письменників молодих, настроєних епатажно й виклично щодо всієї попередньої літера-

турної традиції. Вже у минулому десятилітті постало кілька явищ, тоді ще несміливих, які заклали підвалини своєрідного авангардного "бунту" 90-х рр. Це перші презентації нових літературних гуртів: "Бу-Ба-Бу", "Лу-Го-Сад", "ДАК" ("Бахмацька школа") та ін. Дев'яностики, чи дев'ятдесятники, заявляють про свої творчі позиції в низці антологій: "Молоде вино" (1994), "Тексти" (1995), "Іменник: антологія дев'яностих" (1997), "Дев'яності. Антологія сучасної поезії" (1998). Ці автори відкинули меланхолійне герметичне письмо попереднього покоління так само, як іронію, імітуючи й пародіюючи різні стильові кліше. Видана 2000 р. антологія "Позадесятники", можливо, є іронічною реакцією на це своєрідне самовизначення покоління і "додатком" до дев'яностих.

Згодом їхній досвід набуде значного поширення, протягом наступних двох десятиліть виникатимуть усе нові цікаві угруповання, перебираючи на себе основні організаційні функції в літературному процесі. Маніфести, програми цих гуртів, як це часто буває, не відповідатимуть реальній художній практиці, проте і самі ці маніфести, і твори молодих письменників відіграватимуть надзвичайно важливу роль у переформатуванні літературного процесу. Саме вони найбільшою мірою відповідатимуть тогочасному читацькому запиту, викликатимуть щоразу найбільшу громадську увагу, спричинятимуть численні дискусії, полеміки й просто суперечки в літературній пресі.

Фронтального перегляду зазнає жанрова структура, проблематика, стильові орієнтири творчості. Під впливом активно освоюваного західного зразка в українській прозі, скажімо, утверджується нова жанрова диференціація, продиктована здебільшого стандартами масового мистецтва (так у сьогоднішній літературній продукції важко зорієнтуватися, не знаючи всіх новітніх жанрових модифікацій — фентезі, трилеру, кримінального й детективного роману, жіночої прози тощо). Іноді це приводить навіть до витіснення традиційних українських жанрів, як це поступово відбувається у 2000-х рр. із повістю. Західна культурна традиція здебільшого не знає такого жанру, через те й у нас він поступово зникає із підзаголовків прозових творів, натомість поширюються різні варіанти "мікророманів" та інших запозичень. Це не означає, що письменники не пишуть повістей. Ні, цей жанр зберігає свою традиційну продуктивність, проте їх прагнуть назвати інакше. З'являються твори на заборонені донедавна теми: життя соціального "дна" ("Сталінка" О. Ульяненка); неоднозначні армійські будні ("Армійські оповідання" Ю. Андруховича); еротика ("Епос — ерос", "Блуд" Є. Гуцала); голод 30-х рр. ("Жовтий князь" В. Барки, "Діти Чумацького Шляху" Д. Гуменної); винищення інтелігенції у застійні часи; сталінські репресії та масовий терор; боротьба вояків УПА та ін.

Процес децентралізації та зміни поколінь підірвав однорідність і універсальність соцреалістичної літератури. У 90-х змінився сам характер письма, українські автори освоїли ігрові культурні коди, почали заповнення інформаційного вакууму і повторне написання національних культурних текстів. Постколоніальний час був калейдоскопом різних стилів та ідей, світом у постійному перетворенні й творенні.

У цій ситуації народилася нова мистецька свідомість. Характер літератури цього десятиліття формували кілька хвиль розвитку і три культурні та естетичні моделі. Літературну свідомість першої фази, покриваючи приблизно першу половину 90-х, визначало нове розуміння свободи і віра, що для створення "повної" літературної моделі,

об'єднання сучасних національних та естетичних ідеалів мають бути подолані офіційні коди радянської літератури. У другій половині десятиліття конфлікти різноманітних літературних груп, тенденцій, ідеологій підсилили розчарування в постмодернізмі, а, оскільки з'явилася масова аудиторія, зріс стимул до розвитку дидактичної літератури.

Протягом цих двох фаз в українській літературі істотну роль відгравали три культурні й естетичні орієнтації: неомодернізм, постмодернізм і неонародництво. Неонародники уникали формального експериментування, писали для широкої аудиторії, запропонувавши здебільшого емоційні описи минулих національних трагедій (наприклад, "Орда" Р. Іваничука чи "На брата брат" Ю. Мушкетика) або морального занепаду в сучасному суспільстві ("Загублена душа" А. Дімарова чи "Злий дух. Із житієм" В. Дрозда). Цікаво, що навіть автори, які звично представляли так звану інтелектуальну тенденцію в радянській літературі (В. Дрозд і Ю. Мушкетик), поєднували у своїх творах неонародницьку ідеологію з модерністськими формами.

Проте значно цікавішою була опозиція між представниками неомодернізму і постмодернізму — літературних течій, які визначали творчість двох найпродуктивніших поколінь — вісімдесятників і дев'яностиків.

Поняття постмодернізму з'явилося в українському літературному дискурсі на початку 90-х [1] і дало початок численним дискусіям [2]. Деякі критики розглядали постмодерну тенденцію в українській літературі лише як сучасну елітарну розвагу, що несе із собою відмову від соціальних ідеалів і обов'язків. Інші трактували її як продовження літературного авангардистського руху 20-х і визначали як неоавангардизм.

Розрізняли два хронологічно відмінні типи української постмодерної літератури — 80-х і 90-х рр. [3], дехто протиставляв станіславівську, тобто іванофранківську, і житомирську школи [4] або поділяв сучасну літературу на прозахідну та зорієнтовану на власні традиції [5].

Існує, однак, певна домінанта, спільна практично для усіх представників молодої української літератури. Усі вони тією чи іншою мірою у свій спосіб виражають настрої першого у вітчизняній історії покоління, "нарешті не втраченого, а здобутого історією", що є, як зауважує Вадим Скуратівський, "справді свобідне": "...з'явилася генерація, котра звідала-таки сяку-таку, але все ж інституціолізовану свободу. З повними ознаками цивілізаційної її норми. Отже, на одному кінці своєї біографії те покоління від народження підморожене радянським декадансом з усім йо-

[1] Див.: *Білоцерківець Н.* Бу-ба-бу та ін.: Український неоавангард: Портрет одного року // Слово і Час. — 1991. — № 1. — С. 42—52; *Павлишин М.* Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — № 5. — С. 117—125; *Його ж.* «Що перетворюється в "Рекреаціях" Ю. Андруховича?» // Сучасність. — 1993. — № 12. — С. 115—127; *Гундорова Т.* Постмодерністська фікція Ю. Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. — 1993. — № 9. — С. 79—83.

[2] *Ільницький О.* Трансплантація постмодернізму: Сумніви одного читача // Сучасність. — 1995. — № 10. — С. 111—115; і відповідь М. Павлишина "Застереження як жанр" (Сучасність. — 1995. — № 10. — С. 116—119).

[3] Pleroma. — 1998. — № 3. — С. 91.

[4] *Даниленко В.* Золота жила української прози // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа. — Київ, 1997. — С. 10—11; *Білоцерківець Н.* Література на роздоріжжі // Критика. — 1997. — № 1. — С. 28—29.

[5] *Харчук Р.* Покоління постепохи: Проза // Дивослово. — 1998. — № 1. — С. 8.

го понурим температурним спектром. А на другому — та несподівана свобода. Неочікувана, проте жадана" [6].

Основним принципом, який єднав перші українські літературні гурти після колапсу тоталітарної імперії, закономірно було огульне заперечення усіх соціальних і мистецьких засад епохи стагнації. Через те вони здебільшого мають авангардне спрямування, скероване передусім на руйнування стереотипів минулого. Це дало підстави кваліфікувати всі нові літературні групи як український неоавангард, поряд із не менш поширеними визначеннями "постмодернізм" і "посттоталітаризм". Не заперечуючи типологічної спільності з європейськими явищами постмодерну, слід, напевно, визнати справедливість акцентування саме авангардної складової художньої практики цих груп. У їхніх творах і мистецьких акціях домінували передусім пастиш і симулякр, іронія, пародійність і карнавальність, маскарад, програма деструкції старого мистецтва відчутно брала гору над формуванням конструктивних принципів. Схожі процеси можна простежити і в прозі деяких письменників української діаспори, зокрема у творчості Е. Андієвської.

Безпосередніми попередниками постмодернізму в українській літературі стали письменники київського андеграунду 70—80-х рр. (В. Діброва, Б. Жолдак, О. Подерев'янський), а також так звані герметики (прозаїки і поети А. Тютюнник, В. Назаренко, Г. Пагутяк, К. Москалець, О. Лишега, В. Голобородько, В. Герасим'юк). Сформувавшись у сумнозвісні роки "застою", герметики, порівняно з шістдесятниками, у своїй творчості явили "якісно інший рівень художності, внісши в літературу камерність, дитинність, розмитість поділу між свідомим і підсвідомим, між раціональним та ірраціональним, між минулим і майбутнім, між добром і злом. Окреслити девіз сімдесятників можна фразою Василя Габора *сховатись у слові*" [7].

Справжньою легендою незалежної української культури кінця 80 — початку 90-х рр. стала різнопланова творча діяльність літературного гурту "Бу-Ба-Бу", створеного у Львові 17 квітня 1985 р. поетами Ю. Андруховичем, В. Небораком та О. Ірванцем. Перший публічний виступ "Бу-Ба-Бу" відбувся 21 грудня 1987 р. у Молодіжному театрі в Києві, а період його найактивнішої діяльності припав на 1987—1991 рр. — 32 поетичні концертні вечори. "Бубабісти" гастролювали не лише в Україні, а й поза її межами: у Польщі, Росії та Чехії, а їхні виступи користувалися у публіки великим успіхом. Причини такої досить нетипової з погляду традиційної літератури діяльності свого гурту Ю. Андрухович пояснює наступним чином: "Бубабізм являв себе, в першу чергу, не через друковані видання (на той час — друга половина вісімдесятих — ще існували колосальні проблеми з цензурою), а через живе контактування з публікою. Це могли бути просто літературні вечори у традиційному розумінні — з декламацією та діалогами і — дивна справа! — вони мали успіх. З часом форма робилася все синтетичнішою: музика, костюми, світло, піротехніка. Так, і завжди маски" [8].

Кульмінацією діяльності "Бу-Ба-Бу" став фестиваль "Вивих-92", що відбувся

[6] Див.: *Скуратівський В.* Нельотна погода: Замість передмови та замість монографії // *Забужко О.* Сестро, сестро: Повісті та оповідання. — 2-ге вид. — Київ, 2004. — С. 7—8.

[7] *Даниленко В.* Історія одного ісходу // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років. — Київ, 1997. — С. 6.

[8] *Андрухович Ю.* Час і метод // *Його ж.* Дезорієтнація на місцевості: Спроби. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 116.

у Львові восени 1992 р. Його центральною подією були чотири постановки бубабістської поезоопери "Крайслер Імперіал" у режисурі С. Проскурні (1—4 жовтня). У 1996 р. "динамічний період" існування "Бу-Ба-Бу" підсумував друкований проект "Крайслер Імперіал", ілюстрований Юрієм та Ольгою Кохами й опублікований у № 6 часопису "Четвер".

Творча діяльність "Бу-Ба-Бу" розгорталася в ситуації, коли національний літературно-мистецький процес потребував радикального оновлення. Вона стала, за визначенням Т. Гундорової, «першою найвиразнішою формою "постмодерністського повороту" в українській літературі», що передбачала "виклик літературному офіціозові з боку наймолодшої літературної генерації в Україні" [9]. Передусім у самоназві "Бу-Ба-Бу" "доволі провокаційно", як зауважив В. Неборак, наголошено три поняття: "бурлеск", "балаган", "буфонада", — що концептуально визначають зміст і форму іронічної поведінки та всієї творчості "бубів", як скорочено називали себе "бубабісти", грайливо апелюючи до німецького *bub, bubi* (хлопчисько). Відтак основні парадигми діяльності "Бу-Ба-Бу" розгорталися у напрямі критики змертвілих догматів радянської ідеології та культури соцреалізму [10] в контексті характерно постмодерного "карнавалу", потрактованого як шоу та кітч, що в певному сенсі відштовхувався від теорії карнавалізації Михаїла Бахтіна.

Бубабізм як світоглядне й естетичне явище, виходячи за суто соціальні та літературні тощо рамки, виростає до масштабів показового культурного феномену українського постмодернізму. До його силового поля тяжіє творчість поетичних груп "Лу-Го-Сад" (І. Лучук, Н. Гончар, Р. Садловський), "Пропала грамота" (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь), "Червона фіра", "Нова дегенерація" (І. Ципердюк та ін.), "Ху-Ха-Ху" (проіснувала один вечір), літературного гурту "Пси святого Юра" (Ю. Покальчук, усі "бубабісти") та ін. Засади бубабізму знайшли нове втілення у подальшій (постбубабістській) творчості членів гурту — в поезіях, прозі, драматичних творах та есеїстиці. Вони справили істотний вплив на культового поета покоління 90-х С. Жадана, якого А. Бондар назвав "апостолом бубабізму".

Метафорою культурної зміни в посттоталітарній Україні став карнавал. Вона звернулася не лише до літератури, де "Бу-Ба-Бу" й інші авангардистські групи, як, наприклад, "Лу-Го-Сад" у Львові, "Пропала грамота" в Києві й "Червона фіра" в Харкові, епатували публіку своїми яскравими маскарадами. Це також представило соціокультурні очікування і посттоталітарну ейфорію українського суспільства на початку 90-х.

Наприкінці 90-х "Бу-Ба-Бу" припиняє своє існування і завершується період "карнавалу". Нова літературна генерація, постмодерністи-дев'яностики, шукає інших мистецьких орієнтирів, її представники або відтворюють шизо-

---

[9] *Гундорова Т.* "Бу-Ба-Бу" post mortem // *Її ж.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — Київ, 2005. — С. 196, 200.

[10] Серед найважливіших бубабістських метафор Т. Гундорова виділяє: "Крайслер Імперіал" (пришестя Нового Духу, ідея ґанґстеризму й підриву в українській суспільності), "Королева дебілів" (еротична транскрипція "Причинної"), "Козак Ямайка" (постмодерна іпостась Козака Мамая — "по сей бік — багама-мама, по той бік — пальми Гаїті"), "Рекреації" (триєдність Поета, Коханця та Нарциса як основного суб'єкта національно-літературного відродження), "Літаюча Голова" (актуалізована традиція — барокова метафора маски й площі), "Любіть Оклахому" (еротико-патріотичний комплекс), "Турбація Мас" (еротико-громадянська функція літератора). — Там само. — С. 204—205.

френічну свідомість людини, яка втікає в ідеальні світи, в галюцинації чи сп'яніння, або культивують класичне, рафіноване письмо. Останні віддають перевагу вишуканій формі сонета (М. Кияновська), метафорично текстурованій прозі (Ю. Андрусяк), метафізичній (Ю. Бедрик) і модерністській (Т. Гаврилів) поезії.

Найяскравішим явищем постколоніальної феміністської літератури є твори О. Забужко. У її романі "Польові дослідження з українського сексу" (1996) авторка представляє українську інтелектуальну пару, чиє сексуальне життя спотворюють минулі біди України (жіночий рід цього іменника має істотне значення). Героїня не може знайти задоволення в коханні і страждає від сексуальної одержимості компаньйона. Подібно до маленької дівчинки, вона губиться в українському колоніальному минулому, яке вихолостило чоловіків і змушувало жінок ставитися до них, як до братів, а не коханих.

Використовуючи жанри західної популярної белетристики, О. Забужко розробляє форму українського бестселера, який зацікавив би широкого читача в кожному реґіоні України. Вона запропонувала публіці романи "Інопланетянка" (1989), "Дівчатка" (1998), "Казка про калинову сопілку" (1999). "Нова героїня" Забужко — бунтівниця без кохання, яка прагне свободи, але в чоловічому суспільстві, де їй доводиться жити, вона нагадує відьму, що порушує межі припустимого.

Жіночий простір в українській літературі останнього десятиліття представлений неромантичними творами Є. Кононенко, С. Майданської, Л. Таран, Н. Білоцерківець, Н. Зборовської та ін.

Наприкінці 80-х альтернативу радянській літературній парадигмі запропонував андеграунд. Його представників філософськи й естетично надихала висока авангардистська культура, проте вони широко практикували й характерні форми культури масової. Всупереч принципам соціалістичного реалізму, ця література була часто герметичною і переймалася передусім пошуком форм індивідуального самовираження. Реакцією на радянську дійсність інколи ставав ескапізм, утеча в естетизм, метафізику або алкоголізм. Письменники андеграунду 80-х стали відомими в 90-х, коли видали свої твори. Серед них — споглядальна філософська лірика О. Лишеги і М. Воробйова. Її домінуючий тон — лірична меланхолія. В. Діброва, Б. Жолдак і Л. Подерев'янський знущаються над ідеологічними кліше й міфами пізнього радянського періоду і творять кричущий культурний колаж засобами суржику. Вони у гротесковій манері використовують "соціалістичний кітч" для пародіювання соцреалізму, спотворюючи або іронічно перевертаючи його з ніг на голову. Абсурдність тоталітарного світу часом поставала в жанрі анекдоту, дуже популярного в 90-х. Несподіване оголення офіціозу викривало сутність соціалістичної ідеології та звільняло з-під її влади підсвідомість людини.

Фундаментальну кризу комунікації в тоталітарному радянському суспільстві змальовує Подерев'янський у "Герої нашого часу" (2000), змішуючи суржик і солдатський жаргон. Його "Гамлет, або Феномен данського кацапізму", "Павлік Морозов" та ін. — приклади чорного гумору пізніх радянських часів. Суржик, імітація просторічної розмовної мови є ключовими прийомами у збірці оповідань Б. Жолдака "Яловичина [Макабреска]" (1991). У цих формах перевернутої дискурсивної практики часто вчувається відлуння західної літератури абсурду.

Нові сподівання з'являються серед молодших авторів, розчарованих постмодернізмом, у 2000-х рр. О. Соловей

розглядає його не більше ніж "парадоксальну усну суміш", "шум постмодерного блазенства", позбавлений "серйозного життєвого досвіду" [11]. Гра слів і вигадлива інтелектуальна акробатика не можуть заступити дійсність. Уже дев'яностики наприкінці тисячоліття бачать себе як покоління "постепохи" і "національної депресії" [12], визнають, що серйозні жанри в українській літературі переживають кризу.

Завершення "віку карнавалу" в 90-х символізувало фінал пошуків метарозповідей та ієрархічних принципів в українській літературі. "Карнавальна" інверсія високої імперської культури, змішування "високого" і "низького" стимулювали розвиток літературних форм, характерних для масової культури. Постмодерні субкультури 90-х, у яких змішувалися неохимерні, авангардистські, модерністські стилі, породили літературу, зорієнтовану на широку популярність, на масового читача: молодіжні романи С. Пиркало "Зелена Маргарита" (2000) і Л. Дереша "Культ" (2001); еротичний жіночий роман Н. Сняданко "Колекція пристрастей" (2001); детективи Л. Кононовича, А. Кокотюхи та І. Роздобудько; псевдодетективний роман Є. Кононенко "Імітація" (2000); метаісторичну белетристику В. Кожелянка; роман-екшн В. Шкляра "Елементал" (2000); постмодерний поетичний кітч В. Цибулька "Майн кайф" (2000) та багато інших творів.

Доба постмодернізму приносить кардинальні зміни щодо самого статусу естетичного досвіду. Втрачають свою колишню роль смакові судження, критика стає частиною мовної (і мислительної) гри. Теза про "смерть автора" (за назвою знаменитої статті Р. Барта) утверджує рівноправність (і рівноправильність) різних, навіть, здавалося б, взаємовиключних інтерпретацій тексту, а відтак його невичерпність. Не може бути "правильного" чи "неправильного" судження про твір. Постмодернізм усе ставить під сумнів. "Дереалізація" об'єктів і соціальних ролей у сучасному світі призводить до того, що реалістичне представлення не може більше викликати уявлення про реальність, сприяти переживанню цілісного досвіду.

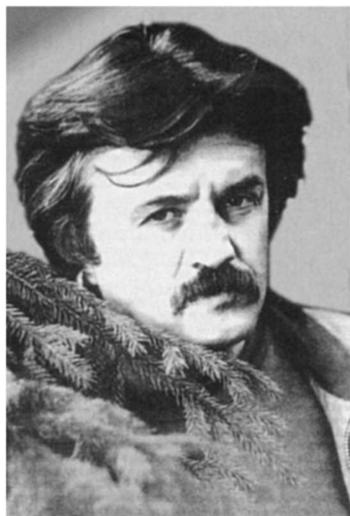
Пародійність, гротеск, всезагальна іронічність, стихія мовної, словесної гри стали визначальними у поетиці "нової" літератури, яка розриває з багатьма змертвілими традиціями, висміюючи безліч донедавна "священних" штампів і табу. У цьому сенсі твори сучасних українських письменників виконують надзвичайно важливу деструктивну роль. Історична закономірність саме таких мистецьких стратегій цілком очевидна, адже кожна зміна літературних епох породжує спершу заперечення і лише згодом — утвердження нової художньої норми.

1.5.2. Поезія

У поезії 1990—2000-х рр. працюють три покоління українських письменників, і кожне з них привносить свій неповторний колорит у її художній світ. Сьогодні в ній співіснують і традиційні, і модерні течії, і авангард. Розмаїття яскравих творчих манер надзвичайно ускладнює відшукання наскрізних жанрово-стильових домінант, фундаментальних естетичних принципів, які визначають її обличчя. Майстерністю і зрілістю відзначаються твори представників старшого покоління — Л. Костен-

[11] *Соловей О.* Танцююча зірка // Літ. Україна. — 2001. — № 29. — С. 6.

[12] Див.: *Харчук Р.* Покоління постепохи: Проза // Дивослово. — 1998. — № 1. — С. 6—12; *Даниленко В.* Покоління національної депресії // Іменник: Антологія дев'яностих / Уклали А. Кокотюха та М. Розумний. — Київ, 1997. — С. 248—262.



Василь Герасим'юк.

ко, І. Драча, М. Вінграновського, Б. Олійника, П. Мовчана, І. Калинця, В. Базилевського, Р. Лубківського та ін. Творчість кожного з них в останні десятиліття сама по собі становить виразне й самодостатнє стильове явище. Не менш повно виявилися творчі принципи дебютантів 1970-х рр. (Л. Голота, П. Перебийніс, Б. Стельмах, І. Царинний, С. Чернілевський, Н. Білоцерківець, В. Затуливітер, С. Майданська та ін.) і 1980-х рр. (В. Герасим'юк, І. Римарук, О. Забужко, П. Гірник, І. Малкович, Ю. Андрухович, О. Лишега та ін.). Дедалі впевненіше заявляють про себе й літератори наймолодшого покоління, що прийшли в літературу в останні два десятиліття. Творче змагання цих надзвичайно своєрідних і повнокровних сегментів сучасної української поезії визначають її неповторне багатогранне єство.

Після значної творчої перерви у 1990 р. повертається до активного творчого життя ***Тарас Мельничук*** (р. н. 1939). Перша його поетична книжка "Несімо любов планеті" побачила світ у 1967 р., проте лише з виходом "Князя роси" (1990) поет привертає до себе увагу літературної громадськості. Найхарактернішими поетичними ознаками його лірики постають внутрішні антитези поетичних образів, зболене прагнення подолати самотність і злитися з первозданною природою, досягнути внутрішньої гармонії і єдності зі світом. Надзвичайне інтонаційне багатство і щирість його ліричних мініатюр, своєрідне уривчасте, фрагментоване вплетення у вірш народнопісенних образів і мотивів, що контрастує з навмисно приземленою лексикою, дискретний світ, який неможливо зібрати докупи — ці своєрідні риси зумовлюють неповторний колорит збірки. І наскрізним мотивом, який надає поетичного сенсу трагічним зусиллям ліричного героя, звучить любов до рідної землі:

вчуся в таборі грати
на бандурі бо думаю
собі поки я в таборі
то хай хоч навчуся
грати на бандурі і
вчуся вчуся а то у
мене нічого не
виходить: струни з-
під пальців тікають
на Україну

Ліричний світ сильного почуття і напружена емоційність приваблюють у поезії ***Любові Голоти*** (р. н. 1949). У 1980—2000-х рр. виходять її поетичні книжки "Горицвіт" (1980), "Вікна" (1983), "Жінки і птиці" (1986), "Опромінена часом" (2001) та ін. У них промовляє багатогранна і щира душа поетеси, закохана в рідний степовий край і його людей, — вона постає у світлих барвах життєствердного світобачення і надає творчості Л. Голоти неповторного шарму. Колоритна і свіжа, жанрово різноманітна, мічена глибокими карбами національного колориту, вона є одним із помітних явищ української поезії останніх десятиліть.

У 2007 р. виходить друком роман Л. Голоти "Епізодична пам'ять" — твір, для української жіночої прози останніх років цілком нетиповий. Він ніяк не вписується в парадигму феміністичної прози, яка запанувала в українській літературі з легкої руки О. Забужко, повертає читача нібито до призабутих традицій "патріархальної" прози, проте зовсім не вписується в її виміри. Це роман модерний, неореалістичний, він гармоніює з поетичною творчістю Л. Голоти. У ньому, як і в ліриці письменниці, по-сучасному адаптуються глибинні традиції національної духовності, окреслюється альтернатива сучасним авангардним "перекосам" і в художньому, і в життєвому сенсі. Авторка повертає в сьогоденну літературу образ по-новому інтерпретованої жінки-матері, жінки-берегині, позначаючи своїм неперєсічним твором настання того моменту, коли література втомилася від надміру радикальності, цікавої лише на певному етапі розвитку.

Однією з найкращих представниць поезії українського неомодернізму називають ***Наталку Білоцерківець*** (р. н. 1954) — авторку поетичних збірок "Балада про нескорених" (1976), "У країні мого серця" (1979), "Підземний вогонь" (1984), "Листопад" (1989), "Алергія" (1999), численних публікацій у пресі, збірки літературно-критичних статей "У контексті епохи" (1989).

Ігор Римарук (1958—2008) від перших своїх публікацій 80-х рр. заявив про свою опозиційність до тогочасних соцреалістичних штампів, поширених в епоху суспільної стагнації віршованих декларацій і сентиментально-патріотичного примітиву. Складна асоціативність, знаковість його образів, стилістична точність і стриманість, неприйняття епатажу й позерства стали його візитною карткою ще до виходу першої збірки "Висока вода" (1984). У ній поет на повен голос заявив свою позицію категоричного неприйняття будь-якого фарисейства — ні художнього, ні життєвого:

...не кляніться Шевченком,
хоч насунули смушком собі на чоло
правдолюбіє кволе, там, де
триста як скло товариства лягло,
не було вас ніколи.

У наступних збірках "Упродовж снігопаду" (1988), "Нічні голоси" (1991) та інших його лірика набувала дедалі більшої впевненості, філософічності, глибини. У творчості Римарука вирізняється потужний громадянський мотив, уболівання за долю історії й культури народу. Лірика поета традиційна у сенсі надзвичайно скрупульозної роботи над словом, ограненням образу, униканням експериментаторства й загравання з читачем. Римарук не брав участі у хвилі екстраординарних новацій 80—90-х рр., на його творчості ніяк не позначилися впливи тимчасової літературної моди.

Подібним неприйняттям "творчої" метушні відзначається і мистецька позиція його літературного побратима ***Василя Герасим'юка*** (р. н. 1956). Його питома стихія — колорит рідного Гуцульського краю, в якому поет відчитує перетин усіх найвагоміших струмів буття. Подібно до великих мандрівників минулого, які вирушали в невідомі землі й ставали першовідкривачами незнаних світів, Герасим'юк поринає в реалії Карпат і водночас — таємниць своєї душі. Там пильне й сміливе духовне око поета знаходить цілі невідомі материки — і любові до рідної землі, і справжньої поезії. Такі відкриття не потребують гучних новацій, претензійності — перша збірка Герасим'юка мала майже виклично просту назву "Смереки" (1982). У ній автор щедро користується колоритною гуцульською говіркою, видобуваючи з неї часом несподівані семантичні пласти, творить свій поетичний світ Карпат,

який постає з предковічних гір і лісів, сивої історії й безмежно любої поетові краси природи й людей. Данину їй він прагне віддати, проголошуючи свою творчу програму в першому вірші збірки:

Я хочу писати ці вірші так,
як розвиваються буки,
як стоять смереки.

Це кредо знаходить своє втілення в усій наступній творчості Герасим'юка. Наступна збірка має назву другої стихії Карпат — "Потоки" (1986). Певна річ, в обох цих книжках іще не могло бути мови про реальні перипетії недавньої історії Гуцульщини, проте вже й тут чуються часом натяки на ті незагойні рани, яких завдали цій землі війна й повоєння. На повен голос автор заявить цю тему в наступних своїх збірках — "Космацький узір" (1989), "Діти трепети" (1991), "Осінні пси Карпат" (1999) та ін. У зрілій творчості Герасим'юк поширює свій поетичний світ на гострі проблеми моралі, спадкоємності поколінь, пам'яті роду й народу:

...Коли виводили
із зав'язаними за спиною руками,
забили голову його у яму,
куди витікало вже жолобком із стайні.
Притиснули важкими
від осінньої грязюки чоботами
і тримали доти,
доки літав перед їхніми невиспаними очима
яворовий, а може, буковий листок.

Восени, наприкінці 40-х

Своїм творчим ідеалам поет не зраджує й понині, зберігаючи найціннішим зерном своєї творчості мотиви Карпат, їхньої природи й люду, історичної пам'яті й етичного закону, який мусить єднати минуле й сучасне, людину з людством і природою, — як це відбувається в творчості поета.

Так само позначена карпатським колоритом творчість ***Юрія Андруховича*** (р. н. 1960), яка стала помітним явищем поезії 1980—2000 рр. Йому належить кілька яскравих поетичних збірок ("Небо і площі", 1985; "Середмістя", 1989; "Екзотичні птахи і рослини", 1991). У своїй ліриці письменник віддає перевагу традиційним віршовим формам, сміливо вводячи в тканину творів маркери сучасного світу, урбаністичну лексику, не цурається художнього експерименту. Його поетичній манері притаманна колоритна іронічність, багато його дотепних поезій у вигляді своєрідних "маніфестів" ходили в 80—90-х рр. серед молоді ("Іронічне послання з одного приводу", "Козак Ямайка" та ін.), особливо після презентації групи "Бу-Ба-Бу".

Соратник поета за цією групою — ***Віктор Неборак*** (р. н. 1961), у своїй ліриці (збірки "Бурштиновий час", 1987; "Літаюча голова", 1990; "Alter ego", 1993; "Епос про тридцять п'яту хату", 1999 та ін.) тяжіє до ускладнених інтелектуальних образів, раціональних поетичних конструкцій і гротескних символів. Ближча до творів Андруховича за духом іронічності й бурлеску поезія ***Олександра Ірванця*** (р. н. 1961) ("Вогнище на дощі", 1987; «"Тінь великого класика" та інші вірші», 1991), якого часом більше цікавить гумористичний і сатиричний ефект від вірша, ніж будь-які інші сторони поетики. Ось один із типових своїми веселощами зразків його поезії:

Вклякніть, белетристи,
Від Благої Вісти, —
Ми не просто Хтось Там, —
Ми є Бубабісти.
Вас навколо Себе
Будем гуртувати.
Прирекло Нам Небо
Груш не оббивати —
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

В вісімдесят П'ятім
Році Сонце встало
І для вас, вар'ятів,
Бу-Ба-Бу настало!
Врем'я францюввате,

Плем'я дурнувате.
Час не танцювати,
І не мордувати —
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 Р.)

Від Часів Лукреція
І Часів Горація,
Від Часів Гельвеція
І Кооперація
До Часів, коли гряде Нова Дегенерація,
Актуальною буде
Наша МАС ТУРБАЦІЯ! (3 р.)

Турбація мас, Гімн-ода "Бу-Ба-Бу"

Відданим прихильником творчого експерименту й поетичного епатажу є також ***Володимир Цибулько*** (р. н. 1964), автор збірки поезій та есеїв "Ангели і тексти" (1996), книжок "Ключ" (1988), "Піраміда" (1992). Його поезія часто розрахована на свідомий епатаж читача, відзначається філософічністю (часом гротесково-пародійною), нарочитою ускладненістю образності.

До неоавангардизму в поезії 1990—2000-х рр. зараховують і вірші ***Юрка Позаяка*** (р. н. 1958). Його вірші були вміщені в книзі "Пропала грамота" (1991), до якої ввійшли також твори Віктора Недоступа і Семена Либоня; 1997 р. видав поетичну збірку "Шедеври". Одним із улюблених прийомів поета є постмодерністська гра контекстами:

Дядько Онисим не знає англійську,
Випив сивухи, в зубах "біломор",
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому: "Невер мор!"

А десь за горою знов гахнув реактор,
І в дядька на вусах урановий пил —
Піде в вогонь человечеський фактор
Й засипле реактор, щоб більш не димив.

А дядько, як завжди, загра на баяні,
І з лісу йому відгукнеться упир:
Один дядьків син на війні у Афгані,
А другий літає на станції "Мир".

А дядько баян розтягає по-свійськи —
Він випив сивухи, в зубах "біломор",
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому: "Невер мор!"

Помітними представниками сучасної української поезії є ***Тарас Федюк*** (р. н. 1954), перша книжка його віршів "Досвітні журавлі" вийшла на початку 1975 р., відтоді були видрукувані збірки віршів "Віч-на-віч" (1979), "Дві хвилини уваги" (1983), "...І промовчати не посмів" (1987), "Політ осінньої бджоли" (1989), "Чорним по білому" (1990), "Хрещаті південні сніги" (1995), "Золото інків" (2001), а також ***Іван Малкович*** (р. н. 1961), який видав збірки поезії "Білий камінь" (1984), "Ключ" (1988), "Вірші" (1992), "Із янголом на плечі" (1997).

Уже в 90-х рр. входять у поезію самобутні митці ***Наталка Фурса*** (р. н. 1964), авторка поетичних книг "Окрик" (1993), "Дар Любові" (1997) та "Страсті по Страті" (2000), ***Іван Андрусяк*** (р. н. 1968), автор поетичних збірок "Депресивний синдром" (1992), "Отруєння голосом" (1996), "Шара" (1998), збірки вибраних віршів "Дерева і води" (2002), повісті "Реставрація снігу" (1994), "Часниковий сік" (2004) та ін.

Олександр Бригинець (р. н. 1962) — яскравий представник українського поетичного неоавангардизму. Збірки його віршів "Прогноз на сьогодні" (1991), "Прогноз на вчора" (1993) та "Ауспіції" (1994) справили значний вплив на цю стильову течію, а також на розвиток вільного вірша. Не менш відомий він і як автор прозової тетралогії "Євангеліє від Хаосу" (вийшли друком лише перші два романи — "Пошуки вільної пастки", 1992; "Подорожі навмання", 1993).

Справжнім явищем у розвитку українського верлібру 1990—2000-х рр. стала поезія ***Віталія Бориспольця*** (р. н. 1962). Його збірки "Страйк ілюзій" (1991), "Платний пляж на Стіксі" (2005), "Платний пляж на Стіксі. Дощовий" (2007) та "Тлумачення тиші" (2009) здобули міжнародне визнання, своїм розмаїтим образним ладом справили

помітний вплив на еволюцію сучасної української поезії. Вірші В. Борисполь-ця мають кілька наскрізних мотивів, що нерідко єднають окремі твори в цикли. Наприклад, цикл "Тлумачний словник" має за одну з головних своєрідну етичну концепцію, згідно з якою мораль-ність не ідентична сама собі, коли є даниною соціальній інерції, а не власному активному переконанню ("Щедрість", "Сповідь"):

Сповідь
це театралізоване вихваляння
власною ганьбою
якому аплодують прощенням

Інший мотив — "мурашина свідомість" соціуму, який нищить людину, позбавляє її індивідуальності й кидає на дно жебракування ("Сліпий", "Стара жебрачка...", "Жебрак", "Протези"), або "людина — в'язень долі" ("Людина...", "Вистачило сил...", "У бюро знахідок", "Нелегко йти дорогою...") та ін.

Поет трактує верлібр як певний стан душі, неідентичний із лірикою. Відмінність між ними не лише в особливостях віршової техніки, а значно глибше ("Верлібровий краєвид").

Представником протилежного за стильовими орієнтирами крила української поезії 1980—2000-х рр., послідовним прихильником традицій української поезії, типовим представником стильової "сповідальності", як називали цю течію в 80—90-х рр., є ***Павло Гірник*** (р. н. 1956). Дебютувавши 1983 р. збіркою "Спрага", він в усій подальшій творчості дотримувався класичного кларизму, прозорості й акумуляції настрою, враження, художньої думки. "Летіли гуси" (1988), "Се я, причинний" (1994), "Китайка" (1994), "Коник на снігу" (2005), "Посвітається" (2009). Творчій манері поета властива наскрізна риса: драматизм, породжений розгорнутими антитезами. Розгортання ліричної колізії вірша зазвичай відбувається до моменту кульмінаційного загострення, за яким іде несподіваний, достоту новелістичний пуант; фінальний рядок поезії зміщує смисловий акцент і переводить весь ліричний сюжет у несподівану площину, як у вірші "Летіли гуси":

У зимну днину, в лиху годину
Летіли гуси над білим ставом.
А ватаг крикнув, що Україна —
І серце стало...

Цей вірш без відома автора упорядники ввели до шкільного підручника — і це чи не єдиний факт поетового визнання, з яким йому до останнього часу не вельми щастило. Критиці, звичній до постмодерної гри, епатажу й густої метафоричності, значно більше імпонували модні мотиви й художні прийоми, ніж неореалізм своєрідного поета. Лише в 2009 р. ситуація змінилася: П. Гірник став лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка. Це — факт символічний у творчій біографії поета. З першої збірки (цикл "Спадщина") він починає діалог із великим класиком, який триває досі, позбуваючись декларативності й дедалі глибше проникаючи в Шевченків поетичний всесвіт.

Активне заперечення традицій, властиве більшості постмодерністів, і їхнє культивування нечисленними авторами 1990—2000-х рр., серед яких одним із найпослідовніших є П. Гірник, окреслюють дві принципові позиції сучасної української поезії в питанні ставлення до творчих набутків майстрів минулого. Проте існує ще й третє вирішення проблеми: перебування осторонь традицій. Таке своєрідне "невтручання" сповідує поет і прозаїк ***Олег Лишега*** (р. н. 1949). Він автор поетичних книжок "Великий міст" (1989), "Снігові і вогню" (2002), містерії "Друже Лі Бо, брате Ду Фу" (1992), декількох оповідань і есе. Творчі засади його поезії постають із оригі-

нального авторського осмислення художніх стратегій постмодернізму. На відміну від більшості представників цього явища в українській літературі, які примикають до неоавангардизму, культивують гру, вільну деконструкцію художньої матерії, Лишега віддає перевагу сфері тілесності, "переживанню тіла". Свідомість у його поетичному світі виконує роль своєрідного атрибута, який часом заважає пізнанню світу, заплутуючи й нівелюючи єдині надійні дані — повноту й істинність тілесного відчуття. Основні філософські концепти його віршів — плинність часу і вічність, життя і смерть, добро і зло — виражаються через фізичний досвід, влучно відтворені рухи чи стани тіла. Їх фіксація, вловлювання тих миттєвостей, коли вони своїм власним змістом вловлюють "нерв" справжньої реальності, є суттю творчого процесу. Саме рух чи статика тіла надають "матеріалові" — предметам і явищам навколишнього світу — життя, конструюють із цієї мертвої "сировини", набуваючи сенсу чуттєвого досвіду.

Екзотичний дух Закарпатського краю відтворює у своїй поезії ***Петро Мідянка*** (р. н. 1959). Його збірки "Поріг" (1987), "Осередок" (1994), "Фараметлики" (1994), "Зелений фирес" (1999), "Трава Господня" (2001), "Дижма" (2003) — дещо герметичні, зосереджені на різноманітних реаліях місцевих звичаїв, топонімів, особливостей природи, людських вірувань і обрядів. Особливо незвично звучать у його віршах щедро використовувані поетом діалектизми, замішані на багатьох мовах цікаві власні назви, мовні звороти тощо. Мовна стихія краю — одне зі спеціальних поетичних завдань Мідянки, що надає його творам багатьох специфічних рис. Ось, скажімо, навмання вихоплений вірш:

Сколоздрики, стрінкашка апрільова,
Мій любий відек. Чекана весна.
І саламандра перша, перша полова —
Зросте трава і тучна, і кісна.

Проте й назвати цю художню тактику відрубністю й культивуванням "регіонального стандарту" буде поспішливо. Зовнішня, суто формальна специфічність його поезії огранює образну фактуру високого мистецького масштабу, філософські узагальнення, включені в традицію європейського мистецького інтелектуалізму. Петро Мідянка творить свій поетичний міф про рідний край (Срібну Землю), експресивними засобами української лексики робить поліетнічне середовище Закарпаття українським.

Поет фіксує найтонші деталі природи Карпат, різноманітні назви річок, гір, долин, сіл, постаті земляків, їхній побут, у його поезії матеріальний світ постає винятково фактурно, зримо, опукло. Він веде невпинний діалог із найнесподіванішими співрозмовниками — всілякими знаменитостями, митцями, культурними героями чи зі своїми знайомими, сусідами. Його вірші містять химерне переплетіння різноманітних предметних і образних рядів, поєднують часом дуже віддалені мотиви й смисли, проте навряд чи творчість Мідянки можна беззастережно зарахувати до українського постмодернізму. Вона засновується, на відміну від мистецьких вимірів цього явища, на тривкому ґрунті поваги до традицій, на глибоко продуманій і втіленій у матерію віршів художній концепції, образній системі, що зовсім протилежно у своєму змісті "деконструктивним" пріоритетам постмодернізму. Складність поетичної структури творів Мідянки потребує ключів дешифрування його мистецьких кодів, а відкривати їх автор не поспішає, звідси — й позірна деструкція форми, й ілюзія колажності, яка виникає при читанні його поезії.

Сергій Жадан (р. н. 1974) — автор поетичних книжок "Цитатник" (1995), "Генерал Юда" (1995), "Пепсі" (1998), "Вибрані поезії. 1992—2000" (2000), "Балади про війну і відбудову" (2000), "Історія культури початку століття" (2003), "Цитатник" (2005), "Марадона" (2007), "Ефіопія" (2009), "Лілі Марлен" (2009), також кількох прозових видань — "Біг Мак" (2003), "Депеш Мод" (2004), "Гімн демократичної молоді" (2006), "Ворошиловград" (2010) та ін. (прозі Жадана властива певна есеїстичність, яка не дає назвати їх оповіданнями у власному сенсі слова). Остання книга віршів і прозових текстів "Лілі Марлен" найповніше репрезентує його поетичну творчість, оскільки складається переважно з вибраного з додаванням лише кількох нових творів. Критики назвали цю збірку книгою "любовно-соціальної лірики": в її центрі — проблеми комунікації, налагодження ліричним героєм стосунків зі світом, принципова можливість чи, навпаки, неможливість порозуміння між літературними персонажами, а отже — любові між ними.

Перші збірки поета чутливо реагували на політичні реалії. Розгубленість автора в "Цитатнику" продиктована непевністю суспільної ситуації на рік виходу книжки — 1995-й. Руйнувалася адміністративна система, викликаючи дедалі повніше відчуття необхідності її остаточного руйнування чи принаймні адекватного до неї ставлення. Самотність, неприкаяність людини в пострадянській дійсності породжують песимістичні мотиви, чужі Жаданові за природою його творчого темпераменту. Поет прагне якомога швидше позбутися зневіри, компенсує її жвавими й енергійними прозовими текстами, в яких гостро й дотепно змальовує життя типажів "совка", тим часом у поезії переживає творчу кризу. Перша спроба виходу — збірка "Марадона", на якій сильно позначилася прозова практика, що вело до переважання по-своєму привабливих, але умоглядних образних конструкцій, і нарешті в "Ефіопії" до молодого поета поступово повертається властива йому жвава безпосередність і свіжість.

Послідовним адептом класичної силабо-тоніки в умовах масового захоплення білим віршем і верлібром є і один із найталановитіших дебютантів 90-х рр. ***Роман Скиба*** (р. н. 1970). Він невтомно вдосконалює майстерність, постійно доробляє і редагує свої поезії, вміщуючи їх у своїх нових книжках, що загалом нетипово для молодих українських літераторів, які здебільшого не переймаються немодною сьогодні проблемою шліфування стилю. У творчості Скиби кожна книжка позначена пильною увагою автора до найтонших нюансів звучання слова, відтінків його смислу — "Мене назовуть листопадом" (1992; 1993), "Осінь на місяці, або Усміх дракона" (1993), "Тінь сови" (1994), "Хвороба росту" (1998), "Одіссея-2000" (2002). Поезія Р. Скиби позначена повагою до літературних традицій, нечутливістю до віянь моди — його художній світ заснований на міцних підвалинах поетичних уявлень про добро і зло, моральність і людяність. "Поети всіх віків мої писали вірші", — так афористично означує він своє ставлення до культурних традицій. У сучасному плюралістичному світі поетові вдається зберегти прозорі й певні етичні та естетичні принципи, утверджувати дедалі глибше і повніше засади добра й любові.

Значного творчого впливу поезії шістдесятників, зокрема М. Вінграновського, зазнала творчість ***Павла Вольвача*** (р. н. 1963). Ідеться не про запозичення чи учнівство (хоч і без цього не обійшлося), а про ту духовну єдність,

яка виникає між митцями різних поколінь і виявляється не так у конкретній матерії творчості, як у прихованому від стороннього ока внутрішньому резонансі. Поезія його збірок "Марґінес" (1996), "Кров зухвала" (1998), "Південний Схід" (2000; 2002), "Бруки і стерні" (2000), "Тривання подорожі" (2007) приваблює своєю динамічністю, невпинним і нестримним рухом. Він набуває зримої присутності у віршах, пронизуючи своїм енергетичним струмом їхній текст, прочитується у постійному прагненні змін, у безупинних метаморфозах настроїв ліричного героя і стрімкому розвитку поетичних колізій. Із віршованих збірок Вольвача, зануреного в глибини свого "я", постає яскравий, барвистий світ, контрастний і повнокровний. Поетові притаманні повнота емоцій, уміння створити місткий виразний образ, прописаний глибоко й переконливо, — і водночас передати найтоншу зміну настрою, як у вірші "Там, де південь":

Є. І зникає. І знову повернеться.
Ніжно торкає полотнище вересня
щоку твою — таку теплу — мою...

Так нам розчинно між сяйвами дéщицъ,
так безпричинно — і щастя, і ще щось...
Не називаю — злякати боюсь...

П. Вольвач — не лише поет. Він також автор цікавого роману "Кляса" (2007), який звернув на себе увагу широкого читача — твору серйозного і, сказати б, не дебютного.

Ще ширше коло жанрових зацікавлень ***Костя Москальця*** (р. н. 1963), який видав дві збірки поезій "Думи" (1989) та "Songe du vieil pelerin" ("Пісня старого пілігрима", 1994), повісті "Куди мені подітися?" (1990) та "Досвід коронації" (1994), низку оповідань, а крім того, регулярно виступає з глибокими літературно-критичними статтями й розвідками, філософською есеїстикою. У літературному процесі 1990—2000-х рр. його критичні оцінки художніх явищ є одними з найвиваженіших, толерантних і глибоких.

Цікавим поетом, критиком і літературознавцем є ***Олег Соловей*** (р. н. 1970) — бездоганний стиліст, науковець-філолог. Він захистив кандидатську дисертацію про новелістику Миколи Хвильового, бере активну участь в організації літературного процесу, засновник і головний редактор журналу "Кальміус", автор збірок "Місто" (1998), "Марґіналії" (1999), "2" (2001), "Зона Овідія" (2004), статей з української літератури XX століття і сучасного літературного процесу.

Так само продуктивно працює в різноманітних жанрах талановита письменниця ***Людмила Таран*** (р. н. 1954) — авторка поетичних збірок "Глибоке листя" (1982), "Офорти" (1985), "Крокви" (1990), "Оборона душі" (1994), "Колекція коханок" (2002), "Книга перевтілень" (2004) та книжок прози "Ніжний скелет у шафі" (2006) та "Любовні мандрівки" (2007). Таран також авторка збірок літературно-критичних статей "Енергія пошуку" (1988), "Жіноча роль" (2007) та ін.

Продуктивною тенденцією в молодій українській поезії стала розробка барокових мотивів. Стародавня традиція в ній перетнулася з найновішими постмодерністськими художніми стратегіями, формуючи надзвичайно своєрідну мистецьку якість у віршах Ігоря Дейнеко, Неди Нежданої, Маріанни Кіяновської, Ростислава Мельниківа та ін. Позначена карбом кризової свідомості, необарокова поезія прикметна акцентованим трагізмом світовідчуття, зосередженістю на внутрішньому світі ліричного героя, крізь який постає картина світу. Емоційною домінантою тут є тривога і страждання, особливої ваги

набувають біблійні мотиви, які щедро використовують А. Савенець, Р. Скиба, С. Процюк, О. Степаненко та ін.

Російськомовна література України. Активно розвивається в Україні й російськомовна література, котра з моменту створення незалежної держави зазнала ряду трансформацій, головною з яких став феномен української літератури (культури), яка формулюється, серед іншого, російською мовою. Тобто замість традиційних "російських письменників України", з'являються окремі літератори, що позиціюють себе як українські письменники і поети, пов'язані з місцевою традицією і культурою, орієнтовані своєю творчістю перш за все на Україну. Найяскравіші представники російськомовної літератури України — Олексій Зарахович, Олександр Кабанов, Ігор Лапинський (усі — Київ), Андрій Поляков (Сімферополь), Борис Херсонський (Одеса), Наталія Хаткіна (Донецьк), Ірина Євса (Харків) та ін. Більшість названих авторів поряд із творчими вирішують і культуртрегерські завдання. Так, О. Кабанов є редактором журналу "ШО", що активно позиціює українську літературу, і організатором фестивалю "Київські Лаври", О. Зарахович — автор і режисер поетичних кліпів за мотивами української поезії 20—30 рр. та ін.

Українська поезія останніх десятиліть зазнала істотних змін, які виявилися в утвердженні нової жанрової структури, стильових течій, версифікаційної техніки. Важливий вплив на її еволюцію справила зміна літературних поколінь, прихід нової когорти молодих літераторів, які в творчому змаганні зі старшими генераціями поетів несуть власний погляд на мистецтво і його завдання. Жваве й різногранне життя сучасної поезії, поступове злиття з літературою діаспори, активний творчий обмін із зарубіжними поетами — все це сприяє вільному художньому процесові, мистецькому плюралізму, пануванню принципів творчої свободи.

1.5.3. Проза

Для української прози 1990-ті — 2000-ні роки — період глибокої жанрово-стильової реструктуризації, творчих дискусій, виникнення нових мистецьких тенденцій і занепаду цілої художньо-дискурсивної практики нещодавнього "реалістичного відтворення" життя. Відбувається драматичний процес зміни орієнтирів художньої творчості, трактування людини, її свободи, внутрішнього світу, що супроводжується виникненням калейдоскопічних мистецьких явищ, цікавих, суперечливих і неоднорідних. Спільна праця низки видатних прозаїків, які утвердилися у попередні десятиліття, з представниками молодших генерацій, яскравими неоднозначними дебютами молодих авторів закономірно веде до поляризації літературних смаків, гострих зіткнень, формування надзвичайного розмаїття жанрових і стильових модифікацій української прози. Можна лише з великою часткою умовності вирізнити певні художні тенденції, окреслити найважливіші твори, які ставали візитівкою останніх двох десятиліть.

Письменники старших поколінь продовжували йти старим, добре второваним шляхом, не виходячи за рамки добре відомих художніх тенденцій. Химерна проза В. Дрозда і Р. Федоріва, реалістичні романи П. Загребельного, необарокові твори В. Шевчука, романи Р. Іваничука, Ю. Щербака, М. Вінграновського та ін. відчутно дисонували з літературною ситуацією початку дев'яностих, представляючи зрілі й устояні літературні форми. Певна річ, більшість

із них несли на собі карби часу, вбираючи в свою поетику новітні художні віяння, проте не містили принципових мистецьких новацій, "доби нової знак". Деякі з подібних творів витримані в дусі епічних або героїчних описів селянського життя на зразок прози М. Стельмаха, інші змальовували міську дійсність в іронічно-міфологічному тоні, що нагадує латиноамериканський магічний реалізм.

Загалом традиційна проза 1990-х здебільшого асоціювала гуманістичні цінності з "природним" укладом життя, сільським побутом. Письменники досліджували гострі конфлікти в національній і соціальній свідомості й розхитували недавні ідейні стереотипи. Прозаїки початку 90-х рр. часто звертаються до розлогих оповідей, що представляють історію сім'ї або села. Роман Володимира Дрозда "Листя землі" (1991) — це, за визначенням автора, "книга доль і минулих днів". Твір представляє історичну драму села Пакуль у часи панування більшовизму очима його мешканців, різних за характерами й переконаннями. Письменник розкриває глибинний сенс приналежності до малої батьківщини всупереч вигаданій радянськими лідерами універсальній комуністичній Утопії. Спрага правдивості тамувалася передусім підкресленою фактографічністю, особистою пережитістю зображеного, осмисленням досі заборонених сторінок давньої і недавньої історії, "білих плям" і хрестоматійних спотворень грандіозних соціальних трагедій XX ст.

1990-ті роки загалом характерні зростанням попиту на документальну, невигадану літературу й біографію. Роман В. Дрозда, "Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок" (1994) — іронічна автобіографія. "Homo feriens" (2002) Ірини Жиленко — своєрідна художня "біографія" покоління шістдесятників. Щоденники та автобіографії Юрія Шереха (Шевельова), Юрія Луцького, Сергія Єфремова, Аркадія Любченка, Олександра Довженка, Надії Суровцевої, видані в 90-х, додають промовисту деталь до полотна українського культурного життя в двадцятому столітті.

Вимога правдивості виразно позначилася й на одному з найпопулярніших масивів української прози цього періоду — *історичному романі*, хоча жанрово йому не обов'язково притаманна правдоподібність чи документальність. Письменник зображає історичний час, героїчно символізуючи його (наприклад, "Берестечко" Ліни Костенко, 1999) або перетворює минуле на притчу про сучасність, як це роблять Р. Федорів чи Р. Іваничук. Філософський роздум про минувшину й вічну природу людини презентує Валерій Шевчук, один із найпродуктивніших і найпомітніших авторів 80-х і 90-х рр., у своїх історичних повістях і романах "У череві апокаліптичного звіра" (1995), "Око прірви" (1996) і "Біс плоті" (1999). Використовуючи вибагливі метафори, цитати, риторичні фігури, В. Шевчук змальовує моральну драму персонажів-мислителів, що намагаються гармонізувати вимоги духовності з чуттєвими пориваннями. Головний підтекст його метафізичного пошуку — не багатозначна й демонічна природа дійсності, а можливість спокути через глибоке сприйняття Божественного провидіння.

Історична белетристика останнього десятиліття XX ст. представлена також помітними творами Романа Іваничука та Романа Федоріва; синтезом історичного і детективного жанрів у романістиці Павла Загребельного; своєрідним за поетикою романом "Северин Наливайко" (1991) М. Вінграновського; циклом оповідань Володимира Яворсько-

го "Напівсонні листи з Діамантової імперії та Королівства Північної Землі" (1999) та ін.

Постмодерна деконструкція історії породила нові форми історичної оповіді і спричинила появу надзвичайно різноманітних творів, які осмислювали місце України у всесвітній історії і служили своєрідною терапією для постколоніальної національної пам'яті. Наприклад, Василь Кожелянко у своєму романі "Дефіляда в Москві" (1998) розкриває суперечності утопічної української історіософії XX ст. і міфології Другої світової війни. Неординарна поетика його роману органічно поєднує анекдоти й типові кліше сучасної маскультури з хрестоматійними фактами української історії. Цікаве жанрове трактування історичної прози в романі Олега Гуцуляка і Володимира Єшкілєва "Адепт" (1995), де історію вибагливо поєднано з фантазією. Своєрідний синтез елементів історичної прози, трилера й детективу пропонує Василь Шкляр у романі "Чорний ворон" ("Залишенець", 2009), який є підсумком активного художнього пошуку письменника, освоєння жанрових різновидів новітньої, передусім західної, гостросюжетної прози.

Набутки традиційної *лірико-романтичної прози* з її поділом на "сільську" й "міську", "соціально-психологічну" та "соціально-побутову", химерну та сповідальну даються взнаки у доробку письменників старшого покоління протягом 90-х рр. Послідовна зміна смислових акцентів, розширення тематичних обріїв, освоєння нових жанрових масивів не призводять до істотної художньої переорієнтації, оновлюючи лише окремі елементи художньої структури. Пошук ведеться в рамках реструктурування образної ієрархії, запровадження нових смислових акцентів, проте сама за походженням народницька ієрархічна модель залишається визначальною.

Альтернативні художні стратегії, де традиційна художня система втрачає свої позиції, розробляють письменники молодших поколінь. На рубежі 70—80-х рр. яскраво заявила про себе ціла група молодих прозаїків. Непересічні дебюти В. Шкляра, Л. Шевченко, Г. Пагутяк, В. Тарнавського, В. Медведя, дещо пізніше Л. Пономаренко, В. Левицького утвердили надію на те, що українська проза стане психологічно місткішою, розмаїтішою в своїх стильових регістрах. Уже перші їхні виступи дали підстави твердити, що в нашу прозу "після тривалої перерви приходить нове покоління — талановите, самобутнє, з дуже серйозними заявками і дуже серйозними творчими потенціями" [13]. Ці письменники намагаються перебороти інерцію сентиментального ліризму сільської прози, звертаються здебільшого до "міських мотивів". Увагу до життя сучасного міста одразу ж було відзначено й критикою, адже досягнення української прози досі частіше пов'язувалися із "сільською" темою. Вперше після яскравих дебютів шістдесятників — Є. Гуцала, В. Шевчука, В. Дрозда, Ю. Щербака — майже водночас заявили про себе прозаїки різних стильових орієнтацій, цікаві сміливими пошуками в царині форми. Аналітичні, гостросоціальні повісті В. Тарнавського, насичені філософськими, казковими мотивами романи Г. Пагутяк, зорієнтована на відтворення мовлення персонажа, незрідка "монологічна" проза В. Медведя — все це дуже несхожі й своєрідні явища у сучасному письменстві.

[13] *Дрозд В.* Лишатися самим собою // *Тарнавський В.* Міські мотиви. — Київ, 1983. — С. 5.

Галина Пагутяк (р. н. 1958) здебільшого не схильна до однозначно простолінійних висновків, тим більше, що всі її ніби цілком фантастичні сюжети, як у "Записках Білого Пташка" (1999), романах "Слуга з Добромиля" (2006), "Мій Близький і Далекий Схід" (2009), виразно спроектовані на сьогоденні конфлікти. Письменниця (і ця риса притаманна багатьом молодим митцям) звертається до найгостріших суспільних і етичних проблем. Г. Пагутяк пише переважно в жанрі фентезі, що виростає на ґрунті фантастично-казкових перетворень, материнсько-жіночих візій та інфантильних мріянь. При цьому важливим смисловим центром у прозі Пагутяк стає образ ідеального місця, раю чи, наприклад, Дивної країни ("Записки Білого Пташка"), в якій живуть визволені з психіатричної лікарні Перевізник, Колос, Шептун, Діоген, Базіль — природні та прості в спілкуванні, із власними забобонами, міфологемами, страхами й мріями про доброго Короля. Маленький хлопчик, який випадково приходить у цю країну, лише проявляє іманентну цьому світові дитинність. Відтворюючи маргінальний світ на межі смітника та незайманої землі, Пагутяк пояснює, що вона бачить "Інший світ" (або світ реальний) "зсередини незайманої землі". Казка, зрештою, виявляється "рятунком від незгод Іншого світу", від абсурдності, якої в ньому стає дедалі більше.

В'ячеслав Медвідь (р. н. 1951) також представляє досить активну стильову течію прози 1990—2000-х рр. Він — письменник однієї теми, з його творів відкривається хай просторово обмежений, проте багатий подробицями, добре знаний авторові сільський світ. В. Медвідь хоче у всіх деталях, предметно, зримо показати нелегкий, але віками злагоджений сільський побут, який на наших очах відходить, зникає. Однак у самовідданому захопленні цим завданням часто втрачається чуття міри. Автор неспроможний відібрати матеріал, оповідь захлинається безліччю подробиць, зроблених з доскіпливістю етнографа побутових описів, за якими губиться сюжетна канва, втрачається інтерес до плину подій.

Галина Пагутяк.

Молода українська проза впродовж останніх двох десятиліть утверджує в українській літературі цілу низку нових жанрових різновидів, сміливо (хоч іноді й необачно) береться до освоєння нових проблем, не цураючись і епатажної еротики, "чорнухи", маргінальних явищ сучасного життя. Багато хто з сучасних письменників працює в белетристиці, популярній чи масовій літературі — значного поширення набули гостросюжетні детективи, фентезі, чорний гумор тощо. Цікаві кримінальні романи пише Андрій Кокотюха, окремою досить представницькою жанровою модифікацією стала жіноча проза (І. Роздобудько, М. Гримич, Н. Очкур, Л. Денисенко). Серед розмаїття сучасних оповідань, повістей і романів можна знайти

і серйозний філософський роздум у творах М. Матіос, Є. Пашковського, В. Діброви, і свідомий епатаж, кітч у Ю. Винничука чи В. Цибулька.

Найяскравішим виявом українського постмодернізму став бубабістський карнавал, еволюцію котрого засвідчив у своїх романах ***Юрій Андрухович*** (р. н. 1960). У романі "Рекреації" (1992) він демістифікує як образ національного поета, так і сам карнавал. На святі Воскресаючого Духу в містечку Чортополі — троє друзів-поетів, їх персони та маски (патріотична, еротично-суперменська, ностальгійно-пасеїстична), то роз'єднуючись, то з'єднуючись, демонструють відчуження особистості від біографії, історії, сім'ї, сексу, — відчуження, що стало тотальним за радянських часів. "Рекреації" прикметні тим, що в тексті цитуються автори "Бу-Ба-Бу", впізнаються реалії пізньорадянської дійсності, вгадуються типові ландшафти західноукраїнського містечка, в якому відбувається дійство.

Автор веде гру з невідповідностями масок і реальних біографій конкретних осіб, текст насичений внутрішніми голосами персонажів. При цьому вони виступають тотальним карнавалізованим тілом, оскільки свято перемелює все, "наче фарш у доброго кухаря", і стають гібридними та взаємозамінними. Кожен із персонажів переживає власний карнавал, свій шлях осягнення якогось поля духовного контакту, інтимності, однак врешті виявляється самотнім.

"Ідеологічним ландшафтом" роману стають профанні трансформації масок триєдиного героя, поета й супермена, трансформації, які нібито мали би втілити містерію єдності особи, маси й історії на святі національного відродження. Фізика перетворюється на такому карнавалі в метафізику, реальне місто — в лабіринт, маска стає лицем, а путч — карнавалом. Як відомо, карнавал є тимчасовою і локальною акцією, яку часто організовує сама влада. Окрім того, вона ж може інкорпорувати його в будь-яку ситуацію, у тому числі й у концтабір. Та й сам Андруховичів роман також демонстрував, що радість об'єднання на карнавалі ілюзорна, а колективне тіло, яке владарює на ньому, присипляє та стирає індивідуальне бажання. Адже за буйною свободою карнавалу ховається демонічна влада режисера. Відродження сакральної ідеї всеєдності на святі Воскресаючого Духу нагадує спокусливу ілюзію тоталітарного кітчу.

Наступний роман Андруховича "Московіада" (1993), що його сам автор назвав "романом жахів", став колекцією пізньорадянських ідеологем, дискурсів і персонажів. Зануривши свого героя в атмосферу метрополії-Москви, столиці радянської імперії, Андрухович використовує форму роману-подорожі, з'єднуючи на одному рівні периферію та центр, верхи й низи. Вільні походеньки українського поета, студента Літературного інституту Отто фон Ф. по колах і ярусах міста-привида набувають символічного значення. Оточення як простір мандрів і самого героя автор подає підкреслено опозиційно, оскільки Москва є антисвітом персонажа. Однак потенційно закладена в хронотоп авантюрного героя його тотожність з оточенням знімає таке протиставлення. Герой дорівнює своєму антисвітові. У "Московіаді" оречевлюються міфологеми й лозунги пізньорадянської епохи (аж до розповіді про величезних пацюків, які живуть у московському метро), цей постколоніальний роман-апокриф пародіює імперський топос із позицій маргінала.

"Перверзія" (1996) Ю. Андруховича — роман про Європу. Це погляд з України, цих "обпльованих маргінесів

Європи", на постмодерний Захід, що паразитує на своєму минулому, розкладений на паралельні дискурси та світи.

Як і в попередніх творах Андруховича, сюжет "Перверзії" організований навколо авантюрного героя. Однак автор прагне замінити гру героя грою самого тексту, перемішуючи різні типи письма, вибудовуючи його паралельні ряди, розділяючи на фрагменти; загалом переконуючи читача, що герой — лише фікція та загадка самого тексту.

Багатоликий карнавальний Андруховичів персонаж Стах Перфецький, який у колах новітньої богемної спільноти "мав безліч облич і безліч імен", запрошений у Венецію, в серце західної культури, на семінар "Посткарнавальне безумство світу". Гностичні, містерійні й тілесні перетворення Перфецького, сплетені з його еротичними пригодами та ностальгійними спогадами про минуле, стають тлом для своєрідної культурологічної студії про природу самого постмодернізму. Вони перегукуються з пізнішими роздумами Андруховича про Східну Європу як зону постмодерну (у "Дезорієнтації на місцевості" (1999), він говоритиме про постмодерне як "недосформовану, але вже відчуту після-тоталітарність", а також "постійну неототалітарну загрозу").

У романі "Дванадцять обручів" (2003) Андрухович фактично веде гру з "уже сказаним": використовує і переписує власні сюжетні лінії та образи своїх попередніх постмодерністських романів. Серед них — орфічна любовна історія, тип богемного поета, східноєвропейська ревізія, псевдоконференція, деміург-автор, і всі ці образи та сюжети Андрухович зіставляє з маскультурною Реальністю. Це веде до відкритого автотематизму та фрагментарності, а сам твір перетворюється на *роман-фейлетон.*

Творчість Тараса Прохаська та Юрія Іздрика презентує нову хвилю в українському постмодернізмі, а саме — його післякарнавальний етап розвитку. Цей тип постмодернізму звільняється від грайливого авантюрного героя, а також романтичної концепції супермена-богемника. Навпаки, в центрі такого постмодернізму — пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення котрого стає фрагментарним, тіло — гібридним, а мислення — поліморфним. Такий герой не є герметично замкнутим, він не закривається у своєму внутрішньому світі, не перейнятий питаннями метафізичними. У повісті ***Тараса Прохаська*** (р. н. 1968) "Інші дні Анни" (1998) чи не вперше оприявлюється нова манера письма з вираженою риторичною побудовою. Оповідь розгортає мисленнєві образи-конструкції, які стають віртуальними проекціями й потім знову накладаються на реальність, як карти ландшафту, наприклад.

Прикметна й жанрова структура Прохаськових творів — це *повісті-есеї*, де філософська ідея відіграє значну роль, а оповідь іде слідом за топосом — образом-уявленням, наприклад геометричною схемою або мапою. Те, що здійснює герой у Прохаська, рівноцінне своєрідній *деструктуризації* дійсності, а також поверненню часу навспак.

Із постмодерністського риторичного апокаліпсису виростають і наступні твори письменника. У "НепрОстих" (2002), "Лексиконі таємних знань" (2003), "З цього можна зробити кілька оповідань" (2005) Т. Прохасько далі творить свою феноменологічно-ризоїдну топографію, тепер уже із залученням міфу.

Головний інтерес українських авторів-постмодерністів зосереджено на маргінальному героєві та його існуванні на грані реального та ірреального, психічної норми й хвороби, цілості особистості та її деперсоналізації.

Прагнення багатьох митців рішуче відмовитися "від традиційних стереотипів закритості" й нарешті почати «говорити правду про людське "я", про себе», пропустивши її "крізь призму свого особистого життєвого, навіть інтимного досвіду", є однією з найпродуктивніших у художньому відношенні тенденцій українського постмодернізму. Адже «саме в цьому русі до себе, до "я" і полягає головний злам, що відбувся в українській літературі в 90-х роках» [14].

У порівнянні з попереднім етапом, ставлення письменників нової хвилі до індивідуальності своїх персонажів міняється кардинально. І хоча в літературі пізнього соцреалізму, особливо наприкінці 70-х та у 80-ті рр., такі поняття, як особистість, індивідуальні особливості людини тощо, все частіше декларувалися на порядку денному, їх справжнього художнього аналізу тоді годі було сподіватися. Ці поняття скоріше виконували певну декоративну функцію у процесі відтворення заданих згори образів так званих позитивних і негативних героїв. І хоча заради позірної вірності життєвій правді, дозволялося наділяти позитивних героїв окремими вадами та людськими слабкостями, тоді як антигерої нерідко симулювали позитивні риси своєї натури, що раніше чи пізніше мало бути здемасковане, характеристика індивідуальності перших і других практично підмінялася репрезентацією їхніх соціальних ролей.

Натомість молода українська література рішуче відмовилась від суто аксіологічного поділу героїв на "добрих" і "поганих". У ряді творів герої та антигерої у традиційному значенні рішуче витіснені власне персонажами (дійовими особами), навіть якщо вони репрезентують образ автора, причому ставлення письменника до своїх персонажів, як правило, оцінково нейтральне. У такий спосіб "майже вся сучасна українська проза відбиває характерну для постмодерного світогляду кризу особистісного начала", руйнуючи "традиційний образ персонажа як автономної індивідуальності" [15].

Художньо-психологічне пізнання індивідуальності як такої починається із зовнішнього, соціального рівня і здійснюється не стільки шляхом свідомого ототожнювання персонажем своєї індивідуальності з соціальною роллю, виконуваною функцією чи прибраною маскою, скільки неусвідомлюваного розототожнювання з ними. Такий герой прози ***Юрія Іздрика*** (р. н. 1962). Роман "Подвійний Леон. Історія хвороби" (2000) — остання частина трилогії, перші дві частини якої, повість "Острів КРК" (1993) і роман "Воццек" (1997), знайомлять читача з однотипним героєм та однотипною подією — любовною історією, а також технікою плетення текстів-колажів. По суті, йдеться про шизофренічного персонажа, основним діагнозом якого стає втрата комунікабельності та індивідуальності.

У "Воццеку" письменник удається до своєрідної візуалізації рефлексії "Я" в процесі сприйняття реальності. Як засвідчує титул твору, головний персонаж тут виступає під традиційною маскою з арсеналу європейської художньої літе-

[14] Див.: *Павличко С.* Виклик стереотипам... — С. 183.

[15] *Поліщук О.* Позиція персонажа в українській постмодерній прозі... — С. 70.

ратури та мистецтва [16]. Автор розщеплює суб'єкта на Я, Ти і Той (він). Я — субстанція, що мислить, Ти — поверхня тіла, проекція свідомості, межа живого/неживого, Той — кого бачу (інший). Це і є Воццек. Отож авторові важливо не лише замкнути свого протагоніста у власних думках, але показати сам процес матеріалізації сприйняття, вихід свідомості поза межі тіла й тілесності.

Розчленування "Я" і дематеріалізація реальності простежуються в усіх творах Ю. Іздрика. Скажімо, історія кохання, що є одним із лейтмотивів "Подвійного Леона", граматично побудована так, щоб онтологічно підтверджувати повторюваність (відбулість) історії та зустріч "я" і "ти". Герой роману живе в подібному до кафкіанського несправжньому світі Медичного Закладу Закритого Типу, сприймаючи реальність водночас іззовні та зсередини себе — "я (а отже й ти) наперед знаю історію".

Український постмодернізм має виразну гендерну спрямованість. Маскулінну та суперменську символіку активно використовують "бубабісти", група "Пси святого Юра", представник колишньої нью-йоркської школи Юрій Тарнавський. Їм опонує жіноча проза Євгенії Кононенко, Софії Майданської, Галини Пагутяк, Надії Тубальцевої, Світлани Йовенко, а феміністично заангажована проза ***Оксани Забужко*** (р. н. 1960) — апологія жіночої літератури — стає бестселером 1990-х. Успіх роману "Польові дослідження з українського сексу" (1996) найперше в тому, що там з'являється "нова героїня" — гранично суб'єктивна, сексуальна, інтелектуальна, яка своїм абсурдним бунтом свідчить, що профанний час національного відродження — це насправді час апокаліптичний, в якому під сумнів ставиться материнство, деградує маса, владарює не майбутнє, а минуле.

Оксана Забужко.

Постмодерністська фактура роману "Польові дослідження..." відверто поліфонічна, вона твориться на основі відкритої фрагментарності, цитування й автоцитування, переказу чужого мовлення, залапкованих чужих слів, ще-

[16] Український "Воццек" є п'ятим твором у типологічному ряді, загальнокультурний контекст якого складають, по-перше, "історично задокументований Йоганн Християн Войцек, який 1821 р. в Ляйпцигу з ревнощів убив свою коханку"; по-друге, драматичний фрагмент "Воццек" німецького письменника, лікаря та публіциста-радикала Георга Бюхнера, написаний у 1830-х рр. на основі медико-юридичних документів щодо вищезгаданої справи, опублікований 1879 р. і 1913 р. вперше поставлений на сцені у Мюнхені; по-третє, опера австрійського композитора Альбана Берга "Воццек", прем'єра якої відбулася 1925 р.; по-четверте, фільм, знятий 1978 р. Вернером Герцогом на основі Бюхнерового "Воццека" (див.: *Павлишин М.* Передмова // *Іздрик Ю.* Воццек & воццекургія / Ком. В. Єшкілєва, післям. Л. Стефанівської. — Львів, 2002. — С. 7; див. також: Примітки // *Іздрик Ю.* Подвійний Леон: Istoгія хвороби / Передм. І. Бондар-Терещенка, ком. Л. Косович. — Івано-Франківськ, 2000. — С. 197).

дро пересипаних англійськими виразами. Так, авторка маніпулює читачем: вона то знімає маску з власного "я", то замасковує себе, то відверто грає на еротичних, патріотичних чи інтертекстуальних очікуваннях читача. Прикметний і перепад стилів — від «цинічки з явно приблатньонними, ніби з "зони" вивезеними манерами» до інтелектуалки, яка розмірковує на теми авторства та суїциду в літературі.

Авторка поєднує "високу" ідеологію та "низьку" пристрасть, проникливий ліризм із широковживаною ненормативною лексикою, демонічність та інфантильність, автобіографію і чужі культурні коди.

Одна з причин безпрецедентної популярності роману О. Забужко закономірно обумовлюється тим, що у прозових творах письменниці ("Інопланетянка", 1989; "Польові дослідження з українського сексу"; "Я, Мілена", 1997; "Дівчатка", 1998; "Казка про калинову сопілку", 1999; "Інструктор із тенісу", 2000; "Сестро, сестро", 2003; "Музей покинутих секретів", 2009) уявнює своє непросте обличчя "нова героїня" — "гранично суб'єктивна, сексуальна, інтелектуальна" [17] тощо, яка розпачливо шукає свою справжню ідентичність — творчу, жіночу і власне людську. Ця проблематика по-філософськи неординарно порушується вже в першому прозовому творі Забужко — у "нефантастичній повісті" "Інопланетянка". Нараторку в числі інших бентежить наступний парадокс: "Сили, що правлять світом, доля, Бог — на який усе ж таки мізерний словник згодилося тут людство за цілу свою історію, надто коли порівняти з тим, що в декотрих мовах існують десятки слів на познаку синьої чи, там, зеленої барви! А спитати б — нащо мені здалися оті тридцять сім, чи скільки їх там, визначень зеленої барви, коли нема жодного, щоб відповісти, хто я в цім світі?.." [18]

Якщо спробувати визначити психологічну домінанту героїні української жіночої прози рубежа XX—XXI ст., то це буде активне прагнення й уміння віднайти свою ідентичність не завдяки обставинам і оточенню, але всупереч ним. Здобуте дорогою ціною знання допомагає жінці-авторці зробити її відважний доленосний вибір "між небуттям і буттям-яке-вбиває" [19], збалансувати емоціональну та раціональну сфери психіки.

Українська жіноча проза нової хвилі на початку XXI ст. відчуває творчу потребу художнього аналізу дійсності саме в гендерних вимірах. Серед прикладів — роман Н. Сняданко "Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки" (2004), фрагменти "творчої" автобіографії **Євгенії Кононенко** (р. н. 1959) "Без мужика" (2005) та ін. В останньому творі змістові акценти і щодо чоловіків, і щодо жінок розставлено досить безкомпромісно: "Світ, у якому ми живемо, побудували чоловіки. Вони побудували його для себе і, не рахуючись з жінками, встановили в ньому свої закони, розв'язали війни, побудували апарати пригноблення й придушення. А жінки змушені жити за негуманними законами, які їм нав'язали чоловіки. В цьому є правда, але не вся. Це так звана сіра істина, бо вона за будь-яких умов трансформується в життєву правду. У світі, створеному чоловіками для чоловіків, є велика жіноча філія, держава в державі, за зако-

[17] *Гундорова Т.* Феміністичний постмодерн / *Гундорова Т.* Зазн. праця. — С. 125.

[18] *Забужко О.* Сестро, сестро. — Київ, 2009. — С. 211.

[19] *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу: Роман. — Київ, 1998. — С. 113.

нами якої живе неміряна кількість жінок. Світ, який жінки створили для себе й встановили у ньому свої закони. Світ, куди по змозі не пускають чоловіків і звідки не відпускають до чоловіків" [20].

Соціально-психологічний аналіз життя наших сучасників здійснюється і в іншому романі Є. Кононенко "Імітація" (2001). Вже сама назва твору влучно "діагностує" деструктивний комплекс суспільних проблем. Олег Соловей підкреслює: "Концепт імітації є основним у романі й проймає його на всіх можливих рівнях. Імітація — це найстрашніше, що існує в природі для позаприсутньої героїні Мар'яни Хрипович. Імітацією вражені навіть діти, які дуже рано починають розуміти *основи* життя <...> Імітацією, — стверджує авторка, — вражене все суспільство" [21].

Є. Кононенко розгортає у своєму творі справжній ярмарок марнославства "елітаріїв" — цієї "вищої касти" посттоталітарно-неоколоніальної України. Його квінтесенцією тут виступає респектабельний і престижний імідж відомої інтелектуалки, дослідниці сучасного мистецтва, громадської діячки й феміністки Мар'яни Хрипович. На її глибоке переконання, *імітація* — «це не просто підробка чи фальшивка. Це коли сірість "косить" під яскравий талант». То найстрашніша лайка в устах героїні: "Навіть не лайка, а вирок".

Українська література нової хвилі поглиблено досліджує проблеми втрати віри у вищий сенс людського буття, світоглядно-філософського та морального релятивізму, розгубленості людини перед обличчям реального світу, сприйняття повсякденності як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу тощо. Відтак активізується раніше замовчувана тематика: безпросвітна самотність і безборонність людини в оточуючому її соціально-політичному та економічному хаосі, онтологічна бездомність, будні соціального маргінесу, різноманітні форми агресії, божевілля, алкоголізм, наркоманія тощо. Серед прикладів — трилогія Є. Пашковського ("Свято", 1989; "Вовча зоря", 1990; "Безодня", 1992) та романи О. Ульяненка ("Сталінка", 1994; "Зимова повість", 1995; "Вогненне око", 1997; "Богемна рапсодія", 1999; "Дофін Сатани", 2003; "Син тіні", 2007), проза Ю. Іздрика, С. Жадана (оповідання зі збірки "Біг Мак", 2003, та роман "Депеш мод", 2005, що їх протагоністом виступає бездомний безбатченко), Т. Прохаська (збірка новел "Лексикон таємних знань", 1998), Л. Дереша (роман "Архе: Монолог, який усе ще триває", 2005).

Прикметною ознакою української літератури 1990—2000-х рр. стає інфантилізація героя (романи та повісті Валерія Шевчука, повісті Євгена Пашковського, Юрка Іздрика, В'ячеслава Медведя, Галини Пагутяк, поезія Сергія Жадана та ін.).

Ще в 80-ті рр. представник київської іронічної прози ***Володимир Діброва*** (р. н. 1951) створив образ багатоликого героя Пельце, як втілення *тотального* суб'єкта радянського часу, котрий перебуває "завжди з народом". Діброва використовує гротескно трансформований образ "маленької людини", прийоми театру маріонеток та ідеологію театру абсурду. Його персонаж Пельце живе в атмосфері подвійних і потрійних стандартів і правд, на перехресті партійної ідеології та масових кліше. У власному житті він обирає шлях не-

[20] *Кононенко Є.* "Без мужика. Prosus nostalgos". — Львів, 2005. — С. 6.

[21] *Соловей О.* Романи Євгенії Кононенко: бестселери для "елітаріїв"? // Слово і Час. — 2003. — № 2. — С. 59.

Марія Матіос.

спротиву, ухиляння від конфліктів та альтернатив. При цьому його постійно заносить в інші варіативні світи й моделі поведінки. Амплітуда його ролей — від вождя до бомжа. Таке і його обличчя: «...видовжені на мікрон бакенбарди робили з Пельце дженджика, "випадково" залишена риска скидалася на синець, а трохи стесана щелепа натякала на синдром Дауна» [22].

"Тотальний", масовий Дібровин герой Пельце — варіативний. Його стихія — не вертикальна безмежність, а горизонтальна площина варіантів поведінки, де він множиться, стає іншим, бачить себе збоку тощо. Це були "безліч власних життів, котрі мерехтіли різними яскравими подіями, залежно від того, з якого боку на них дивитися, а надто — яке з них вибирати". Життя нагадує мультфільм, де тривають перетворення-перевтілення вічного "маленького, пухленького" "Я", що боїться свого імені й тіла, боїться стати дорослим.

Трагікомічне втілення образу "зайвої людини", "неформальної культури", "жертви системи" знаходимо в постаті героя роману "Бурдик" (1997). Оповідач підкидає читачеві впізнавану й зрозумілу ідентифікацію: Бурдик, так само як і він, належить до "задушеного покоління". "Що за час мені припав? За що? Чому саме так? Саме тут? Саме я?" — не перестає дивуватися герой, відмовляючись дертися все вище й вище по щаблях життя, як це роблять інші.

Багатоликість персонажів Діброви відповідає абсурдності всієї тоталітарної системи, де іронія стає проявом відносної свободи андеграундної людини.

Яскравою постаттю сучасної української прози є ***Марія Матіос*** (р. н. 1959). Подібно до багатьох сучасних письменників, вона має широкий жанровий діапазон: дебютувала в ліриці ("З трави і листя", 1983), не полишає її впродовж усього свого творчого шляху (збірки "Вогонь живиці", 1986; "Сад нетерпіння", 1994; "Жіночий аркан у саду нетерпіння", 2002, та ін.), їй належить психологічна драма "Життя коротке" і низка прозових творів, серед яких чільне місце посідає "драма на три життя" "Солодка Даруся" (2004). Глибоко проникаючи у психологію персонажів, авторка розгортає пронизливо-болючі й водночас ліричні сторінки історії Буковини, починаючи від 1930-х рр. Усі покоління пов'язані між собою нерозривно, всі несуть тягар своїх гріхів і розплати за них, спадкуючи одне від одного і зло, і незнищенну доброту, яка розквітає всупереч нещадним суспільним катаклізмам.

Так само виразно заявив про себе в поезії на початку творчості ***Юрій Винничук*** (р. н. 1952) — дебютна збірка "Відображення" (1990) була прихильно зустрінута критикою, проте невдовзі письменник утвердився в прозі. Він автор кількох збірок оповідань ("Спалах", 1990; "Вікна застиглого часу", 2001;

---

[22] *Діброва В.* Вибгане. — Київ, 2002. — С. 32.

"Місце для Дракона", 2002), повістей "Діви ночі" (1992, 1995, 2003), "Житіє гаремноє" (1996), роману "Мальва. Ланда" (2000). Особливо помітною в літературному процесі 90-х рр. була його повість "Ласкаво просимо в Щуроград" (1992), у якій письменник створив похмуру іронічну метафору тоталітарного суспільства. На той час це був один із перших кроків української прози в освоєнні дещо екзотичного жанру — *антиутопії*. Не можна не згадати й інших творчих зацікавлень Ю. Винничука: він написав кілька краєзнавчих книг ("Легенди Львова", 1999—2003; "Кнайпи Львова", 2000—2001; "Таємниці львівської кави", 2001), а також фітологічну енциклопедію "Книга бестій" (2003).

Стильові пошуки молодої української прози останніх десятиліть важко обмежити певним типологічним рядом. І в жанровому, і в стильовому сенсі вона відзначається надзвичайною різноманітністю, пошуковістю, свіжістю й оригінальністю. Все ширше розсуваються межі її поетики, збагачується жанрова структура, освоюються найсучасніші художні прийоми й техніки. Є прозаїки, які ставлять програмним завданням поповнення української літератури певними явищами, досі їй невластивими, а є письменники, творчий темперамент яких сам органічно породжує цілком нову стильову якість. Це чи не найбільшою мірою стосується творчості ***Євгена Пашковського*** (р. н. 1962). Його романи називають і прозою "соціальної клініки", і потоком свідомості, відзначають релігійний християнський акцент, проте жодна з цих ознак не окреслює повноти його своєрідного стилю. Домінантою творчої манери письменника можна визнати духовний максималізм, нещадний до будь-яких виявів фарисейства. Велике враження на літературну громадськість справила 1993 р. його стаття "Література як злочин", інвективні інтонації якої вчуваються і в романах "Свято" (1989), "Вовча зоря" (1990), "Безодня" (1992), "Осінь для ангела" (1993). Усі їх об'єднує вкрай напружена емоційність, невтримна образна навальність, яка чимось нагадує стиль проповідей старовинних полемістів, вони заворожують і підкорюють читача своєю внутрішньою енергією. З особливою силою ці якості виявилися в одному з кращих творів Є. Пашковського "Щоденний жезл" (1999). Важкий, обтяжений зливою напружених емоційних образів, його наратив має ту внутрішню справжність, яка надає творові неповторного колориту.

Василь Кожелянко.

Зовсім інакше вирішує проблему оповідної стилістики ***Василь Кожелянко*** (1957—2008). Напрочуд легкий, іронічний і вигадливий у своїх романах і повістях, найбільше в "Дефіляді в Москві" (1997), "Конотопі" (1998) й "Тероріумі" (2001). Ці дотепні романи чимось подібні до "Московіади" Ю. Андруховича, у них письменник також активно використовує поширений у сучасній прозі прийом "карнавалізації" дійсності, але і вносить істотний авторський акцент. Ці романи є своєрідним жанровим новотвором В. Кожелянка, який критика назвала "українською альтернативною

історією", "політичним фентезі". Йому належать і традиційні історичні романи ("Срібний павук", 2003; "Третє поле", 2006; "Ефіопська Січ", 2008).

Сучасна українська проза — явище багатогранне й неоднозначне. У ньому співіснують і борються за читача література "серйозна" і "популярна", "елітарна" і "масова", суб'єктивно-лірична, гостропроблемна, неореалістична, постмодерністська тощо. Попри складнощі, які змушене долати мистецтво слова, воно існує, розвивається, живе повнокровним, багатим на нові таланти і твори життям.

1.5.4. Драматургія

Еволюція української драматургії останніх трьох десятиліть позначена кількома істотними ознаками, які надають їй вельми своєрідного вигляду й утруднюють вироблення аналітичних стратегій. Передусім на розвиток жанру накладає відбиток специфіка "подвійного існування" — у вигляді друкованого тексту і сценічного втілення. Протягом 80-х рр. публікація драматичних творів згортається до таких меж, що жанр практично повністю зникає зі сторінок літературних видань, проте в своєму театральному вимірі продовжує доволі активне життя. Репертуарний "голод" гамується за рахунок інсценізацій прозових творів і драматургічної класики, яка дає кількісно найширший масив п'єс для театральних колективів. Останні змушені в складних економічних умовах дбати про залучення якомога більшої кількості глядачів, а тому вимушено обирають до постановки "касові" твори — здебільшого музичні комедії (актуальним у ті часи був жарт: усі українські театри поділяються на ті, що вже ставили "Шельменка-денщика", і ті, що його скоро будуть ставити [23]: кількісно понад половину репертуару становили саме п'єси Котляревського, Гулака-Артемовського, Квітки-Основ'яненка). В умовах суто економічної боротьби за існування театральні трупи не могли собі дозволити постановку експериментальних чи навіть просто нестандартних із погляду традиційної драматургічної стилістики творів, уникали будь-якого ризику втратити масового глядача.

Позбутися диктату популярності на той час годі було й думати, через те сфера новаторства у театральному житті істотно звузилася. Причиною цього можна вважати формування глядацьких смаків монолітною системою театру Корнійчука, своєрідним псевдокласицистичним драматургічним каноном, що були зруйновані ще в 70-х рр., проте залишили по собі тривку метаструктуру театральної галузі, злам якої міг означати тільки занепад театру. Незважаючи на спраглість багатьох талановитих режисерів і акторських колективів до пошукових вистав, художнього експерименту, горизонт сподівань тогочасної глядацької аудиторії визначався вимогою канонічних творів. Не менш відчутно це позначалось і на реакції критики, яка готова була підтримати й вітати лише виникнення ознак нової нормативної системи, але ніяк не принципову відсутність канонічності в тогочасній українській драматургії. Згортання до мінімуму присутності новітньої драматургії в сучасному літературному процесі спричинило навіть занепокоєння щодо її долі: "Мало хто може достеменно відповісти: чи існує сучасна українська

[23] *Мірошниченко О.* Театр і публіка // Нариси української популярної культури. — Київ, 1998. — С. 665.

драма?" [24] Довкола жанру в 80-х рр. утворюється своєрідний критичний і літературознавчий вакуум, який лише в останнє десятиліття заповнюється вагомими, хоч і поодинокими дослідженнями (серед них одне з найґрунтовніших — монографія О. Бондаревої "Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання", 2006). Поступово з'являються й публікації творів новітньої української драматургії, окремими добірками друкують свої п'єси О. Ірванець, В. Герасимчук, В. Діброва, О. Бейдерман, Б. Стельмах, А. Крим, В. Фольварочний, Н. Шейко-Медведєва та ін., виходить низка видань українських літераторів діаспори (В. Вовк, М. Ласовська-Крук, Ю. Тарнавський, І. Коваль, З. Сагалов, І. Чолган та ін.), пожвавлюється публікація драматургічних збірників, антологій, окремих п'єс у літературній періодиці тощо.

Досі дається взнаки ще один культурний стереотип, сформований в роки суспільної стагнації, за яким українській драмі відводиться стійке місце на периферії літературного процесу, серед явищ обмежених, закритих для новацій і позбавлених творчої повнокровності. Це уявлення виникає в часи руйнування театру Корнійчука, коли українську сцену і справді заполонив потік жанрових і стилістичних схем, "доспівування" уже цілком вторинних канонічних мотивів. І театр, і глядач, і критика були підготовлені до сприйняття нового канону, міцно організованої театральної системи, якій підпорядкована драматургія, але ніяк не того експериментального багатоголосся, що йшло на зміну літературному кліше. Значною мірою очікування нової нормативної театральної системи даються взнаки ще й сьогодні, гальмуючи процес усвідомлення української драматургії в новій якості, у новому "агрегатному стані", який принципово заперечує канонічність і стереотип. Тим часом є підстави для твердження, що в сьогоднішньому літературному процесі відбулося якщо не повне, то переважне утворення нової інфраструктури жанру, утвердилася нова шкала критеріїв художньої вартості, пріоритетів мистецького пошуку, своєрідна система жанрових різновидів, сформувалися певні стильові струмені, вагомо окреслилися індивідуальні творчі манери окремих драматургів. Певна річ, цей процес не завершений, та й навряд чи потребує цього. Жанр постає сьогодні в усій повноті своїх суперечностей, досягнень і втрат, сміливих експериментів і відродження традицій — у тій жвавій багатогранності, яка неспростовно свідчить про відродження української драматургії, повернення їй втрачених було позицій у літературному процесі.

Перед молодшими генераціями письменників іще в 70-х рр. постало нелегке завдання "реанімації" театрального життя, наповнення його новим репертуаром, освоєння нових конфліктів і характерів. Цьому перешкоджало багато різноманітних чинників, серед яких чи не найважливіший — залишки тоталітарної за своїм духом театральної системи, яка на той час уже повністю себе вичерпала навіть у своїй питомій ролі, але продовжувала диктувати основний формат драматургії. На чергу дня висувалося два завдання: з одного боку, деструкція канону, а з

[24] *Даниленко В.* Театр у шухляді // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — Черв. — (№ 199). — С. 173.

другого — пошук нової стилістики, перехід від застарілих стереотипів проблемно-тематичної жанрової градації до нових форм, стильових акцентів, до відродження призабутих традицій українського модернізму 10—20-х рр. XX ст. тощо. Сучасні дослідники вирізняють нову хвилю драматургії (середина 70-х — 80-ті рр.) — В. Босович, Я. Стельмах, Б. Стельмах, П. Висоцький, Я. Верещак, М. Віргінська, Л. Хоролець, А. Дяченко та інші, на долю яких випало передусім розхитування жанрових кліше, а також новітню хвилю[25], яка приходить у літературу в 90-х рр. і після авангардистського за своєю суттю бунту попередників проти зужитих стереотипів робить другий крок до відродження жанру: формує його конструктивний обрис, утверджує нову систему художніх координат.

Нечисленні художні експерименти 80-х рр. не викликали активної підтримки з боку тогочасної критики, хоч і розцінювались як продуктивне відновлення жанрових ресурсів драматургії, не здобулися й на більш-менш тривале сценічне життя. Це й не дивно, оскільки вони ще не виходили за рамки стереотипів канону й лише підважували його зсередини, висміюючи й зводячи до абсурду устояні жанрові кліше. Справді вартісним у це десятиліття було відродження національно-патріотичних мотивів, історичної пам'яті, народнопоетичних традицій, що відбувалося здебільшого в жанрових рамках соціально-побутової п'єси. Проте пафос деструкції, що переважав у творах молодих (і старших) драматургів, спричинив їхнє периферійне становище в тогочасному літературному процесі й досить скоро заступився радикальним переглядом жанрових нормативів під впливом постмодернізму, який лавиноподібно поширювався в різних сферах української культури. Проте в чистому вигляді, як і в прозі та поезії, це культурно-філософське явище в українській драматургії не утвердилося. «Західні культурософеми, прищеплюючись на українському ґрунті, за різних епох суттєво трансформувалися і згодом переплавлялися з національною традицією, тож і постмодерністські принципи сучасна драма контамінувала у хитромудру суміш із необароковими, неоромантичними, неосимволічними, неореалістичними, неоавангардними, неоманьєристськими. Адже саме на постмодерністську епоху, точніше, на початок її легалізації в українській літературі, припадає "вибух" цікавих розвідок, присвячених "перевідкриттю" драми вертепу, українського бароко, починають усуватися "білі плями" з інших оригінальних стильових систем в українському транскрибуванні — модернізму, неокласицизму, авангарду, що сприяє рефлектуванню митцями раніше другорядного резервуару художніх стратегій та швидкому асимілюванню їхніх надбань»[26].

Відійшов у минуле послідовний класицистичний сюжет, породжений прямолінійним протиставленням персонажів-антагоністів, художня структура новітньої драми не мириться з групуванням персонажів, зіткненням воль, із монолітними єдиноспрямованими характерами, із традиційними прийомами побудови сценічного простору та іншими неодмінними атрибутами поетики п'єс попереднього періоду. Інакше кажучи, новітня українська драматургія заперечила принципи *мімезису* і *наслі-*

[25] Див.: *Бондарева О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. — Київ, 2006. — С. 7.

[26] Там само.

дування, послідовно освоюючи найсучасніші тенденції світового театрального мистецтва.

Від проблемно-тематичної жанрової диференціації, що була визначальною впродовж усього періоду панування соцреалізму, драматургія перейшла до надзвичайно багатогранної системи модифікацій форми, у якій лише з великою часткою умовності можна вирізнити певні жанрово-стильові вектори: сучасні п'єси навіть у творчості одного письменника не вкладаються у сталі типологічні рамки.

Новітня драматургія в найзагальнішому плані поділяється на два опозиційні крила. Одне з них можна визначити як неореалістичне, представники якого пріоритетне художнє завдання вбачають у наближенні до життя, у розв'язанні актуальних соціально-психологічних проблем. Друге — постмодерністське, творчість якого генерується ідеєю, концепцією й полягає у вільному, ігровому конструюванні художнього часопростору, де реальність життя незрідка замінюється реальністю культурних текстів. Специфіку першого можна уявити як рух від дійсності до узагальнення, другого — як протилежно спрямований: від ідеї до художньої дійсності, яка є принциповим авторським креативом і не претендує на відтворення реальності.

Цей поділ дає уявлення про діаметральне розходження українських драматургів лише на рівні художньої стратегії. Представники обох спрямувань, попри концептуальну протилежність своїх мистецьких засад, часом виявляють між собою більше подібності, ніж із представниками своєї школи: вони однаково широко оперують художнім арсеналом і неореалізму, і постмодернізму, апелюють до реальних фактів сучасного суспільного буття, національної історії, етнічної міфології тощо, і до найрізноманітніших ігрових, карнавальних, вертепних сценічних форм, барокової симультанності дії, колажності, інтертекстуальності, культурних ремінісценцій, алюзій тощо. Програмне змішування різноманітних стильових засобів часто спричиняє еклектичність реалістичних та постмодерних драм, подеколи й відчутну кітчевість (яка іноді виступає спеціальним художнім завданням).

Значно посилюється міфологічний компонент художнього світу сучасної драми. Пройшовши етап певного занепаду в 80-х рр., ця художня стратегія відродилась у творчості українських письменників у новій якості: від тоталітарного соціального міфу попередньої епохи драматургія перейшла до творення національного міфу, широко використовуючи етнічні джерела, набутки світового неоміфологізму. Світоглядні засади традиційної народної творчості використовуються однаково продуктивно і як матеріал для постмодерної гри, можливої за умови знання певного ключа, і як глибинне джерело мистецького Абсолюту, критеріальна база духовності.

Мабуть, найпомітніші успіхи української драматургії останніх десятиліть — у деміфологізації радянської історії. Цей процес починається ще в 80-ті рр. у творчості представників реалістичної стильової течії, які радянські пропагандистські сюжети спростовують реальними історичними колізіями. Послуговуючись іще традиційним художнім арсеналом, вони виводять на сцену в'язнів ГУЛАГу ("Ірод Окаянний" І. Завади, "Трагедія в домі" О. Очеретного, "Сибірська дума" О. Чугуя), опрацьовують відомі епізоди з історії Другої світової війни, трактуючи їх зовсім інакше, ніж радянська історична доктрина

("Опір" В. Босовича, "Брате мій!" Я. Верещака, "Запитай коли-небудь у трав" Я. Стельмаха) тощо.

Деструкція тоталітарного міфу відбувається паралельно з не менш інтенсивним процесом відродження замовчуваних сторінок національної минувшини, що породило цілу низку помітних історичних драм: "Алімпій" Вал. Шевчука, "Данило Галицький", "Легенда про Довбуша" В. Босовича, "Батурин" О. Бабій, "Козак Нетяга", "Настася Чагрова" В. Вовк, "Вільний стрілок" Т. Іващенко, "День Мазепи" М. Ласовської-Крук, "Зрада" С. Майданської, "Козацкий монастир" І. Перепеляка, "Заграва над Хортицею" П. Ребра, "Роксоляна" Б. Стельмаха, "Богдан (Єдиний шанс)" В. Фольварочного, "Топір помсти" Я. Яроша та ін.

Традиційна історична драма в рамках реалістичної стильової течії поступово оновлює поетику: від недавньої так званої історико-революційної п'єси з плакатною постаттю незламного героя в центрі зображення, витриманої в ключі недавньої ленініани В. Канівця чи А. Крима, вона дедалі повніше набуває жанрових ознак модерної, а згодом і постмодерної драми з виразним неоміфологічним акцентом.

Шлях її еволюції пролягає від занурення в національний романтизм козаччини з його ідеалізацією постатей героїчного чину, через художнє осмислення трагічних катаклізмів української історії XX ст., зокрема Чорнобильської катастрофи, до іронічного пастишування радянського історичного пропагандистського міфу. У 1990—2000-х рр. історична драма з реалістичної стильової течії дедалі більше переходить у постмодерністську: В. Діброва, О. Шипенко, О. Бейдерман, З. Сагалов, О. Ірванець надають історичним реаліям своїх творів "несерйозного" ігрового сенсу, вдаються до прийомів травестії, карнавалізації, пародії (як у п'єсі Б. Жолдака "Чарований запорожець" чи В. Бойка "Козаки та Лейба-шинкар").

Історична драма останніх десятиліть розвиває кілька продуктивних модифікацій. Одна із них — реалістичний історико-біографічний жанр, який виводить на сцену культурних і громадських діячів минулого в оригінальній авторській інтерпретації. Крім загальної тенденції до розвінчання тоталітарного міфу й відродження забутих сторінок національної історії, реабілітації досі заборонених постатей, ці п'єси характерні авторськими інтерпретаційними акцентами, серед яких можна вирізнити спільну для багатьох творів схильність наблизити видатні історичні постаті до глядача, зняти їх із п'єдесталу й надати рис живої особи. У цьому, напевно, відбився загальний пафос деміфологізації, який у даному разі означав не заперечення заслуг культурних діячів минулого, а їхню адаптацію до сучасних реалій, своєрідний переклад їхніх біографій мовою сучасного сприйняття.

Особливо цікаво це відбувається у п'єсах, присвячених постатям видатних українських письменників — Шевченка, Франка, Лесі Українки та ін. Ореол геніїв, національних пророків, багато в чому штучно монументалізований тоталітарною пропагандою, потребував відчищення від пропагандистських нашарувань. Скажімо, у творах В. Щербака, Неди Нежданої та інших образи Шевченка і Лесі Українки подані в неканонічній інтерпретації. У характерах сценічних персонажів акцентуються не традиційна геніальність, незламність тощо, а навпаки, моменти зневіри, сумнівів, вагань, коли титани виступали не фантастичними героями з надлюдською силою, а переживали знайомі кож-

ному важкі миті розчарувань і слабкості. Письменники обирають із біографій класиків не загальновідомі сторінки їхніх творчих подвигів, а саме миті найважчих випробувань, коли видатних діячів рятувала від зневіри у своїх силах тільки виняткова обдарованість і сила духу. Часом автори істотно порушують принцип прототипічності своїх персонажів, свідомо відступають від документальної біографічної основи для досягнення власних художніх завдань. І якщо реалістична історична драма давала часом зразки "іконописних" творів, змінюючи лише генеральні акценти у світлі змін у суспільстві (п'єса Я. Майстренка "Леся Українка", написана до 100-літнього ювілею поетеси), то постмодерністська інтерпретація її біографії та творчості докорінно відрізняється. Документальна основа втрачає свою функціональність, життя поетеси трактується в кодових ключах зовсім іншої семантики. Так, у драмі ***Неди Нежданої*** (р. н. 1971) "І все-таки я тебе зраджу..." життя Лесі Українки — лише мить, відвойована у смерті, присутність якої у творі відіграє винятково важливу роль. Авторка видобуває з квазідокументальної фабули художній зміст, який доволі мало корелює з реальною біографією геніальної письменниці, проте саме в цьому ігровому полі відбувається мистецьке наближення до містичного таїнства поезії і життя поетеси.

Звільнення постатей видатних українських письменників від радянських пропагандистських спотворень, повернення їхньої національної суті відбувається в історико-біографічних драмах О. Денисенка (п'єса-хроніка "Оксана"), Б. Стельмаха (поема-тетралогія "Тарас"), Д. Мусієнка ("Мандрівка в молодість"), цій проблемі присвятили свої твори К. Демчук, С. Олексеюк та ін. З плином часу художні пріоритети історико-біографічної драми змінюються, від реалістичної документальності вона дедалі помітніше рухається до постмодерністської гри, проте не доходить до поширеної в сучасному світовому мистецтві практики деканонізації класиків, скидання їх із п'єдесталів. Навіть навпаки, українським драматургам можна закинути певний надмір естетизації, підтекстова пошана до великих культурних діячів присутня навіть у творах акцентовано постмодерних, ігрових, травестійних.

Одним із найпомітніших авторів історико-біографічного жанру останніх десятиліть є ***Валерій Герасимчук*** (р. н. 1956), якому належить цикл "П'єси про великих" — десять значною мірою експериментальних наближень до драматургічної інтерпретації художніх біографій. Ці твори неоднакові за своїм рівнем, найбільше звертають на себе увагу "Цикута для Сократа" і "Душа в огні" (п'єса про життя і творчість О. Довженка, які трактуються як нова історична іпостась українського культурного канону — Кобзаря).

Багато українських авторів активно опрацьовують образи нового національного пантеону, донедавна ідеологічно ворожі тоталітарному режимові й тому заборонені. П'єси Я. Верещака, В. Герасимчука, М. Лактіонова-Стезенка, В. Фольварочного присвячені постатям Володимира Винниченка, Степана Бандери, Нестора Махна, Симона Петлюри, Андрея Шептицького, в них окреслюється сучасне бачення національної історії, вносяться посутні корективи до уявлень про українську минувшину.

Поряд із українськими достойниками історико-біографічний жанр активно розробляє світову спадщину, звертаючись до сторінок життя і творчості видатних діячів культури. Так, у п'єсі

Ірини Коваль “Поганські святі (Лев і Левиця)” (2005), створюється своєрідна квазібіографічна колізія, побудована на досить вільно інтепретованому авторкою листуванні Льва Толстого з дружиною; А. Крим у п’єсі “Осінь у Вероні” створює так само довільну авторську версію “Ромео і Джульєтти”, історію “першого знайомства” Шекспіра з цим сюжетом; своєрідну контамінацію Дона Кіхота і Дона Жуана створює В. Герасимчук у п’єсі “Помилка Сервантеса” тощо.

В українській історичній драмі однаково виразно репрезентовані і реалістична, і постмодерністська стильові течії: “Маленька футбольна команда” Ю. Щербака, “Сад” В. Шевчука, “Іконостас України” В. Вовк, “Друже Лі Бо, брате Ду Фу” О. Лишеги, “Містер Сковорода” Я. Верещака і О. Вратарьова, “Не вірте добродію Кафці”, “Три життя Айседори Дункан” З. Сагалова, “В облозі Саламандр (Чапек)” В. Герасимчука, “Мені тісно в імені твоєму...” Т. Іващенко, “Третя рота” О. Клименко, “Доки море перелечу...”, “Петлюра” В. Фольварочного, “Ассо та Піаф, або Ще один тост: за Мермоза!” О. Миколайчука-Низовця та ін.

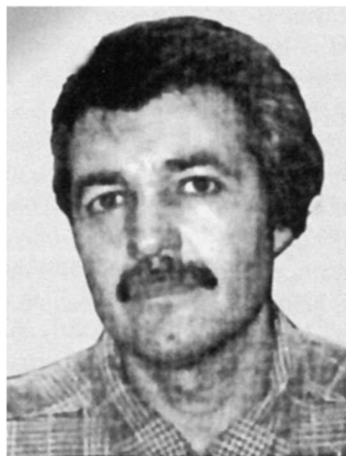
Одним із творчих імпульсів, які спонукають українських драматургів до пошуків художніх вимірів національної історії, є окреслення національного характеру — того протеїчного явища, яке служить тривкою основою етнічної самоідентифікації. Поряд із мистецьким заглибленням у національну й світову історію, художнім дослідженням життєвих і творчих доль видатних діячів минулого, увагу драматургів привертає духовна історія українського народу, точніше, історичний вимір його релігійності. У материковій Україні з відомих причин ця тематика була тривалий час під табу, проте в літературі, зокрема драматургії, діаспори посіла значне місце. Особливо це стосується власне релігійного трактування біблійних текстів, представленого в драматургії материкової України чи не єдиною п’єсою В. Босовича “Ісус, Син Бога живого”.

Релігійна драма представлена в драматургії української еміграції цілим рядом творів різноманітного стильового забарвлення: “Зимове дійство” В. Вовк, “Ірод Окаянний” І. Завади, “Не плач, Рахіле...” Ю. Тиса, у яких для образу Ісуса Христа створено різні версії української міфологічної “прописки” як постаті питомої для етнічної культури; “Молебник неофітів” В. Барки, де автор відтворює страсті Христові й таїнство Пасхи як надію на відродження України; “Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія” та містерія “Іконостас України” В. Вовк, у яких хресна дорога мучеництва асоціюється з долею українських дисидентів, а Марія стає героїнею вертепу, тощо.

Для материкової української драматургії значно продуктивнішими є суто літературні інтерпретації євангельських мотивів: п’єса А. Дністрового “Учитель”, де автор ностальгує по втраченому біблійному учительству, постмодерністська контамінація “п’ятого євангелія” з традиційними міфами, сучасними апокрифами тощо в драмі О. Гончарова “Сім кроків на Голгофу”, і мовна гра у просторі знівельованих уявлень про Бога у “Правителі рептилій” І. Андрусяка тощо.

Деміфологізація тоталітарної традиції не менш активно відбувається і в творах на теми сучасності. Реалістичні п’єси присвячені різним версіям розгортання життя сучасної людини — від повної втрати моральних орієнтирів, екзистенційного роздоріжжя до надії й визначеності в майбутньому. Усі ці варіанти постають як наслідок спершу ен-

тузіастичного (в 1980-х рр.) до карнавального й абсурдного в останнє десятиліття звільнення від світоглядних комплексів тоталітарного минулого. Людина рішуче й послідовно заперечує "ройову свідомість", прагне вирватися з пастки підневільного існування, духовної залежності, проте виявляється неготовою до цього, залишаючись заручником своєї маргінальності. Персонажі п'єс українських авторів здатні у кращому разі послідовно порвати зі своїм "совковим" минулим (хоч це вдається далеко не всім і зовсім не просто), але знайти себе в новій якості — вільної людини з осмисленим життям — їм виявляється не під силу.



Володимир Діброва.

У п'єсах неореалістичної стильової течії останніх двох десятиліть досить поширеними стали натуралістичні замальовки з сучасного життя, в якому звичайною побутовою дрібницею стає те, що зовсім недавно незаперечно вважалося крахом особистості, непростимою ганьбою. Певна "фізіологічна" акцентованість літератури епохи постмодерну драматургії часом набуває форми "чорнухи", тобто свідомого вибору найбридкіших виявів сьогодення (скажімо, п'єси О. Шипенка "Смерть Ван Халена", "Спостерігач" та ін.). Автори охоче обирають персонажів із соціально патологічних прошарків суспільства — злодюжок, безхатченків, повій, безпритульних, конфлікти п'єс будуються за типовими схемами сьогоденних соціально-психологічних антагонізмів, які здаються звичним божевіллям. Драматурги свідомо відмовляються від анахронічного моралізаторства й часом занадто підкреслюють песимістичну атмосферу, яка панує навіть у творах іронічних, пародійних і на перший погляд веселих.

Заслуговує на окрему згадку мова драматичних діалогів. Багато хто з сучасних авторів натуралізм висловлювань ставить за спеціальне художнє завдання, щедро використовуючи арготизми, жаргонізми, сучасні фразеологізми криміналітету, світу наркоманів, повій тощо.

У п'єсі ***Василя Фольварочного*** (р. н. 1941) "Дитячі забави" головна героїня так гостро реагує на грубі залицяння, що на ходу викидається з машини, а виживши і ставши калікою, вирішує прийняти смертельну дозу таблеток. Максималізм Ариші, не здатної вписатися в сучасну несентиментальну дійсність, — один полюс характеру персонажів української драматургії. На другому перебувають звичні учасники "гонитви на виживання", — такі, як героїні останніх п'єс ***Анатолія Крима*** (р. н. 1946) — типові заробітчанки, які їдуть до Європи будь-якою ціною. Здебільшого це шлях повій, змушених терпіти зґвалтування, приниження й несправедливість, загнаних у безвихідь життям ("Пересаджене серце", "Нелегалки" та ін.). Красуня Анжела із п'єси "Євангеліє від Івана" займається проституцією, щоб утримувати родину, зберігає утопічну віру в казку, проте

наштовхується на байдужість коханого, який спокійно ставиться до ремесла своєї дівчини. Для нього це всього лише робота, буденна, сіра, яка в зміщених моральних координатах героїв п'єси сприймається винятково як рутина, викликаючи не більше нарікань, ніж побутова невлаштованість.

Цікаву "дзеркальну" композицію запропонував для своєї п'єси "Надбережжя Круазетт" (1992) ***Зиновій Сагалов*** (р. н. 1930). Дві сестри обирають діаметрально протилежні життєві шляхи: старша, Зінаїда, піддається згубному впливу тоталітарної системи й стає типовим стандартним продуктом "совка"; молодша ж, Олена, намагається знайти порятунок у дисидентстві. Конфлікт між ними приводить до того, що Зінаїда власноруч відправляє молодшу сестру до психлікарні, звідки Олену звільняє вже "перебудова". Нові суспільні обставини парадоксально міняють сестер місцями: нещодавно успішна Зінаїда втрачає свої позиції, опиняючись у становищі безробітної "тоталітарної актриси", тоді як Олена вигідно влаштовується за кордоном.

Стандарти абсурдної радянської дійсності потрапляють у центр постмодерністського дійства у п'єсі ***Володимира Діброви*** (р. н. 1951) "Поетика застілля" (1996—2000). Персонажі тут — цілком благополучні, добре влаштовані інтелігенти віком за сорок років. І хоча доба суспільної стагнації давно вже в минулому, всі вони несуть її в собі, не в змозі позбутися її генетичних мутацій. П'єса щедро насичена радянським "дискурсом" (інакше й не назвеш численні уривки закостенілих політичних формул, радянської святкової казенщини, яка продовжує панувати на цьому застіллі, де герої залишаються маріонетками, гвинтиками, здатними лише грати якусь роль, а не бути суверенною особистістю. Не менш гострими й художньо полівалентними є й інші п'єси письменника — "Двадцять такий-то з'їзд нашої партії", "Короткий курс" та ін. У них поєднуються в химерне сплетіння елементи драми абсурду, фарсу, іронії, пастишу — найрізноманітніших прийомів із арсеналу поетики постмодернізму.

Сучасна українська драматургія, розвиваючи різноманітні художні стратегії, впродовж останніх трьох десятиліть пройшла великий еволюційний шлях. І хоч економічні умови створюють великі труднощі для її повнокровного театрального життя, сучасні п'єси поступово повертають собі достойне місце в літературному процесі, дедалі більше утверджуючись у ролі повноправного учасника.

Шляхи розвитку двох проектів масової літератури (західного й східного) сьогодні перехрестилися, викликаючи дуже багато цікавих і своєрідних явищ. Давні традиції українського народництва, етнографізму, ліризму сьогодні зазнають потужного впливу західних суто розважальних літературних форм. Під впливом фронтальної комерціалізації галузі література шукає свого формату українського бестселера. В умовах відсутності державної підтримки книгодрукування активізується літературний менеджмент, без якого видати літературний твір і зробити його помітним у літературному процесі практично неможливо. Звідси — засилля нелітературних (та й специфічних літературних) методів просування: епатаж, полемічність, інтелектуальна провокація тощо. Намагання будь-якими засобами звернути на себе увагу — ось найпродуктивніший шлях сьогоднішніх літературних дебютантів. Через те й відбувається в літературі своєрідний конкурс проектів промоції. Художній рівень творів тут далеко не завжди є критерієм вартості твору, оскільки йдеться передусім

саме про комерційну його ціну. Через те за умови доброго менеджменту сьогодні можна вивести в топ-десятку літератури твір цілком безпорадний. Власне, цей парадокс є одним із найважчих для сьогоденної української літератури. Зазнала відчутних корекцій критеріальна база відбору літературних творів. Ідеологічна домінанта вже досить давно відійшла в минуле, натомість естетична й гуманістична не набрали потрібної кількості балів і залишилися осторонь літературного процесу. Поступово набирає сили комерційний критерій оцінки, який здебільшого жодною мірою не корелює з поняттями художності, етики, гуманізму тощо. Тобто відбувається фронтальний перегляд дотеперішньої шкали літературних цінностей, який відчутно позначається і на художньому рівні творів.

Оскільки робота над текстом стає далеко не головним завданням письменника, то й рівень професіоналізму більшості літературної продукції відчутно падає. Робота над словом, образом, характером заступається роботою над гострим сюжетом і піаром твору. Основним клопотом автора здебільшого є звернути на себе увагу читачів і літературної громадськості. Для цього найчастіше використовуються методи не літературні, а суто комерційні. Передусім це створення своєрідного поля дискусійності довкола тих чи інших творів або авторів. Це забезпечує формування специфічного горизонту сподівань сучасного читача, який чекає від літератури передусім гострих вражень. Такий запит задовольняється за рахунок значного поширення західних чи східних зразків, перекладних зарубіжних бестселерів і подібних стратегій.

Аксіологічні присуди сьогодні виглядають недоречними й передчасними, оскільки відбувається справді фронтальна переоцінка літературних цінностей. Окремі з них уже сьогодні надійно утвердилися в літературному процесі, хоч зовсім недавно вважалися неприпустимим порушенням літературних норм. Так сталося з авангардним епатажем карнавалізму, з літературним андеграундом 70—80-х рр., який сьогодні ризикує потрапити навіть до шкільних підручників з літератури (Л. Подерев'янський) тощо. Відчутно послабилися суспільні заборони на такі явища, як натуралізм, зокрема мовний, на те, що в російській літературі набуло визначення "чорнуха", тобто змалювання безпросвітного життя соціальних низів, середовища наркоманів, повій, арештантів, безхатченків, загалом антисоціальних елементів. Можна з великою натяжкою назвати це збагаченням літератури, проте не можна не помітити аналітичного пафосу подібних творів, проникнення в досі заборонені сфери людського життя, психології. Розширення меж зображення й часом скандальні авторські оцінкові акценти готують ґрунт для широких дискусій про межі художності, про етичні рамки літератури. На цей раз небезпека розмивання естетичних і моральних рамок долатиметься не "згори", владним втручанням, а формуватиметься в самій матерії мистецтва — в літературних творах та їхній суспільній рецепції. Вже сьогодні бачимо перші кроки такого обговорення. Поки що воно ведеться з відчутним ретроспективним наголосом — опоненти нових розімкнутих чи занадто сміливих літературних експериментів послуговуються в основному нормами попереднього літературного періоду. Власне, діалог відбувається ще в рамках занепаду соцреалізму як останньої "нормативної поетики", поступово переходячи в зовсім нову фазу формування власне літературного канону, тобто такої норми, яка не витримує нормативності.

1.6. Гумор і сатира

Добре відома істина: людство зі своїм минулим прощається зі сміхом. Історія української літератури XX ст. репрезентує кілька хвиль таких "прощань", які стали окремими періодами еволюції української гумористики. Перший із них знаменував поворот від народницьких традицій, іще живих фольклорних джерел до модерного сміху нової епохи, від "Енеїди" Котляревського, байок Гребінки й Глібова, "Співомовок" Руданського, "Баби Параски і баби Палажки" Нечуя-Левицького та багатьох інших класичних зразків української сміхової літератури до гумористичної неокласики: бурхливого розвитку найрізноманітніших жанрів сатири та гумору 1920-х рр. Політична сатира, злободенні шаржі й памфлети в цей час сусідять із новими іронічними інтонаціями, що проникають у поезію, прозу, драматургію, створюють численні "дифузні" жанри, модернізують традиційні літературні гумористичні форми. Другий період характерний домінуванням ідеологізованого штампу, крізь який лише вряди-годи пробивається питома стихійна сила українського гумору — впродовж панування соціалістичного реалізму культивується особливий "гумористичний цех", продукція якого практично втрачає зв'язок зі щирим, спонтанним сміховим началом і втілює передусім політичне замовлення. Відчутне пожвавлення вносить в українську гумористику вільна атмосфера 60-х рр., породжуючи цілу хвилю різних за художньою якістю творів, котру згодом заступають казенні інтонації 70—80-х рр. Нарешті, крах тоталітарної системи кличе до життя новітню українську гумористику — неоднозначну, різноманітну й багатопланову, в поле зору якої потрапляють найнесподіваніші сторони дійсності, набувають нового життя традиційні сміхові форми, утверджуються нові жанри комічного, часом екзотичні для української літератури. І щоразу гумор гостро й виразно реагує на актуальні проблеми розвитку суспільства, служить своєрідним "діагностичним центром", який сигналізує про стан духовного здоров'я країни.

Навряд чи коректно буде обмежити українську гумористику самим лише масивом творів власне сатиричних та гумористичних. Розвинена й тривка сміхова традиція становить одну з фундаментальних основ народної культури, а тому виявляється в надзвичайно широкому колі явищ літератури "серйозної", становлячи одну з її питомих сторін. До класики українського гумору можна з не меншими підставами, ніж творчість Остапа Вишні чи Олександра Ковіньки, віднести й окремі романи О. Ільченка, П. Загребельного, В. Земляка чи В. Міняйла, комедії М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Кочерги чи О. Коломійця, деякі вірші та поеми М. Рильського, П. Воронька чи Б. Олійника. Незрідка іронія та гумор у них за своєю мистецькою пробою значно переважають сатиру письменників-гумористів. Причини цього слід шукати не лише в рівні обдарованості авторів, а й у непростих політичних обставинах XX ст., коли гумористична література потерпала від особливо сильного пресу цензури, позбуваючись основного свого атрибута — гостроти, а тому активно проникала у вигляді прийому в найнесподіваніші літературні жанри.

Гумористика 20—30-х років. На зміну класичним народницьким гумористичним традиціям, представленим на

початку XX ст. у творчості І. Нечуя-Левицького, А. Тесленка, С. Васильченка та ін., у перші пореволюційні роки приходить хвиля газетної сатири, політичних інвектив і памфлетів переважно агітаційного змісту, цілком перейнятих історичним моментом і з мистецького погляду мало цікавих. Невдовзі з'являються й твори нового покоління гумористів, покликані до життя буремними подіями тієї доби: 1919 р. друкує перші фейлетони Остап Вишня (він виступав тоді під псевдонімом Павло Грунський), а 1923 р. з'являється його перша сатирична збірка "Діли небесні", з сатиричними віршами, байками й віршованими фейлетонами виступає під псевдонімом Валєр Проноза В. Еллан-Блакитний, видаючи збірки "Нотатки олівцем", "Червона гірчиця" (1924), "Державний розум" (1925). Активно виступають у пресі із сатиричними творами Микита Волокита (В. Поліщук), В. Ярошенко, С. Пилипенко, П. Капельгородський та ін.

Ключова постать у гумористиці 1920-х рр. — безумовно, ***Остап Вишня*** (справжнє ім'я — Павло Губенко, 1889—1956). Від перших сатиричних творів на "злобу дня", "реп'яшків", як він називає своєрідний жанровий масив у своєму тогочасному доробку, письменник еволюціонує до різнопланових гуморесок, фейлетонів, гостросатиричних памфлетів, які привертають увагу наймасовішої читацької аудиторії і стають визначним явищем гумористики періоду "розстріляного відродження".

Остап Вишня у своїй творчості широко використовував найрізноманітніші сатиричні й гумористичні жанри. Він охоче звертався до традиційної гуморески, памфлету, фейлетону, політичної сатири, інвективи, жарту, пародії, шаржу та ін., проте найбільшого успіху досягнув у створенні власної жанрової форми — "вишневої усмішки". Ось лише окремі факти: до 1928 р. вийшло близько 25 збірок "Вишневих усмішок", цього ж року було видано чотиритомне видання вибраних творів, гуморески письменника видавалися мільйонними тиражами. 1926 р. письменник створює цикл українознавчих усмішок "Українізуємось", яка до 1929 р. витримує шість перевидань, а згодом надовго викреслюється з літературного процесу й потрапляє до заборонених для користування спецфондів.

Зрозуміло, що наприкінці десятиліття, з розгортанням наступу тоталітарної машини, творчість письменника стає відчутною загрозою для режиму, через що Остап Вишня зазнає розгромної критики і за сфабрикованими політичними звинуваченнями на ціле десятиліття потрапляє до таборів. Після звільнення 1943 р. повертається до письменницьких лав, болісно й важко реінтегрується в літературний процес, втративши при цьому найціннішу властивість свого стилю — викривальну гостроту (реабілітований письменник лише у 1955 р., за рік до смерті). Його "Зенітка" (1943), злободенні повоєнні гуморески характеризуються передусім відчутним "замовним" змістом, хоч і вирізняються серед основного масиву тогочасної гумористики природним чуттям комічного, властивого цьому письменникові. Одна за одною виходять книжка політичних фейлетонів та памфлетів "Самостійна дірка" (1945), збірки гумору "Зенітка" (1947), "Весна-красна" (1949), "Мудрість колгоспна" (1952), "А народ воювати не хоче" (1953), "Великі ростіть!" (1955), "Нещасне кохання" (1956) та ін., позначених більшою чи меншою мірою всіма типовими рисами тогочасної кон'юнктурної гумористики. Виняток тут становлять різноманітні тематичні цикли усмішок — сільські, кримські, закордонні, реконструктивні,

київські, мисливські тощо. Це майстерні оповіді, у яких автор полишає сатиру й поринає у стихію доброзичливого гумору, позбуваючись диктату політичної догми й цензури.

Не менш важлива роль у розвитку української сатири 20-х рр. належить і "серйозному" Миколі Хвильовому, який своїми оповіданнями "Свиня", "Завулок", "Шляхетне гніздо" та ін., а особливо сатиричною повістю "Іван Іванович" (1929) збагатив жанрову структуру української гумористики і створив літературний прецедент гострої критики новітнього партійного міщанства. За спостереженням О. Білецького, Хвильовий у своїх творах накреслював основну проблематику всієї української прози 20-х рр. XX ст. Його "Сині етюди" й "Осінь" учений трактував як визначальні для формування трьох основних жанрових різновидів тогочасної белетристики — романтики (або, за уточненням Білецького, героїки) революції, революційної сатири і викриття зміщанення партійних функціонерів [1]. Останній прозовий жанр був найменше представлений у тогочасній прозі — дослідник називає серед послідовників Хвильового тільки О. Копиленка в його оповіданні "Ecce homo", тоді як власне сатиричні твори з'являлися доволі часто: "Мишачі нори", "Калюжа", "Трясовина" П. Панча, "Паштетня" В. Вражливого, "Будинок, що на розі", "Сальто-мортале", "За пустелями сел" О. Копиленка та ін.

Серед українських письменників-гумористів 1920—1930-х рр. вирізняється постать ***Юрія Вухналя*** (справжнє ім'я — Іван Ковтун, 1906—1937). Уміння будувати діалог, соковиті комічні характери, економно окреслені в коротких гуморесках, цікаві й веселі сюжети надавали його гумору неповторного звучання й робили Вухналя одним із улюблених письменників широкого читацького загалу, особливо молоді. Збірки Юрія Вухналя "По злобі" (1927), "Життя й діяльність Федька Гуски" (1929), "Одружіння Гаврила Ратиці" (1930) відрізнялися значно меншою, ніж у колег-гумористів, ідеологічною заангажованістю, відкритістю до народних традицій, яскравою індивідуальною стилістикою. Кожна з них ставала помітним явищем, хоч і не завжди адекватно оцінювалася критикою (інерція тих часів дається взнаки й сьогодні: творчість письменника залишається малодослідженою, хоча заслуговує на пильну увагу). Крім власне гуморесок, письменник був відомий своїми іронічно-пародійними виступами, зокрема нищівним циклом "Парад класиків" — останнім сміливим виступом у журналі "Червоний перець" 1933 р. Тут гуморист із нищівною іронією висміює та пародіює тогочасних визнаних майстрів слова, розвінчуючи їхнє "олімпійство" й заброньовану "класичність". Невдовзі після цього Юрія Вухналя було несправедливо засуджено — у цьому його доля схожа на більшість колег-гумористів, підданих у 30-ті рр. політичним репресіям.

Цікавий жанровий різновид гуморески, що поєднує сміх із трагедійними нотами, розробляв ***Кость Котко*** (справжнє ім'я — Микола Любченко, 1896—1936). Його оповідання ("Багато паперу", "Як трест загинув", "Дивовижна пригода з гречкою", "Обличчям до спини" та ін.) прикметні несподіваними новелістичними фіналами, які надають комедійним сюжетам неповторної своєрідності. Це вирізняє серед тогочасної гумористики кращі твори письменника,

[1] *Білецький О.* Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. — 1926. — № 2—3. — С. 139.

вміщені в 20 книжках гумору і сатири, які він видав протягом 1920—1930-х рр., серед них — "Альманах трьох" (1920), "Петлюрія" (1921), "Чудоправ-майстри" (1922), "Без штепселя", "Дивовижна пригода з гречкою", "Обличчям до спини", "Як воно там за кордоном" (усі — 1927), "Істукрев", "Сонце поза мінаретами", "Сто годин на добу" (усі — 1928), "Теж люди" (1929), "Останній полон", "Щоденник кількох міст" (усі — 1930), "Трагедія і фарс" (1933), збірки "Сто годин на добу" (1928), "Теж люди" (1929).

Крім визначальної орієнтації на жанрово-стильове новаторство, сміливу розробку модерних форм (як, наприклад, у "Вертепі" (1929) А. Любченка чи "Івані Івановичі" М. Хвильового), українська гумористика розвивала й традиції вітчизняного гумору, активно розробляла класичні жанрові форми. Серед них на особливу увагу заслуговує жанр байки, який протягом 20-х рр. не занепадає, попри питомо "історичний" імідж, а навпаки, набуває нового імпульсу до еволюції в творчості таких письменників, як С. Пилипенко, В. Еллан-Блакитний, В. Ярошенко, М. Терещенко, М. Годованець та ін.

Урбаністична тематика доволі рідко потрапляла в поле зору письменників 20—30 рр., і в цьому плані сатиричні твори ***Василя Чечвянського*** (справжнє прізвище — Губенко, 1888—1937) становлять прикметний виняток. У центрі уваги більшості творів його сатиричних збірок "Ех, товариші..." (1928), "Кадило", "Між іншим", "Оздоровлення апарату", "Оскудєніє", "Переливання крові", "Фактор", "Не вам кажучи", "Пародії", "Республіканці" (усі — 1930), "Нещасні" (1933) та ін. — проблеми саме міського життя, типово містечкові конфлікти й персонажі.

Помітний внесок у становлення нової української гумористики зробили

Дмитро Білоус.

С. Чмельов (збірки "Горохом об стіну", 1929; "Ваші знайомі", 1930; "Свиняча справа", 1931 та ін.), Ю. Ґедзь ("Принципіально", 1929; "Столичний гість", 1930), В. Ярошенко, Л. Чернов, М. Бондаренко, П. Нечай, О. Ковінька та ін., завдяки яким цей жанровий різновид української літератури відбувся протягом 20—30-х рр. XX ст. як повноправний і цілком самоцінний. Письменники активно виступали із сатиричними й гумористичними творами на сторінках періодики, літературних і партійних видань, причому вплив їх на розвиток української літератури був настільки помітним, що вже 1922 р. почав видаватися спеціальний сатиричний журнал "Червоний перець". У цей час вийшло всього два номери, і лише згодом, у 1927 р., видання було відновлено, а в 30-х рр. журнал став одним із помітних літературних часописів. Доля його була складною, матеріали впродовж тривалого історичного існування вміщувалися неоднозначні, здебільшого кон'юнктурні, але й за умов тоталітарного пресу "Перець" (як пізніше називався журнал) здійснював важливу місію консолідації

письменників-гумористів, надавав їм необхідну можливість друку, ставав трибуною українського гумору й сатири. З журналом пов'язані долі багатьох українських сатириків, які дебютували й ставали відомими майстрами слова за підтримки редакції журналу, "Перець" у часи війни, повоєння й пізніші періоди літературної історії відігравав помітну, хоч і не завжди однозначно позитивну роль в еволюції українського гумору і сатири.

Осібне місце в українській гумористиці належить письменникам інших жанрових преференцій. Цікавий комедіографічний доробок належить перу таких визнаних майстрів української прози 20—30-х рр., як І. Сенченко (оповідання "У золотому закуті", "Історія однієї кар'єри", 1926), І. Микитенко (оповідання "Торт", 1927; повісті "Вуркагани" та "Гавриїл Кириченко — школяр", обидві — 1928) та багато інших відомих авторів. Віктор Петров (Домонтович), письменник загалом зовсім "негумористичного" темпераменту, протягом 1940-х рр. пише цілу низку оповідань, есе, шкіців, серед яких — два антибільшовицькі сатиричні цикли "1921 рік" та "На засланні", а також новелістичні сюжетні замальовки в жанрі анекдоту — "Дивна історія", "Я й мої черевики", "Курортна пригода" та ін., які за майстерністю письма можна поставити поряд із "Собачим серцем" М. Булгакова чи "Одеськими оповіданнями" І. Бабеля.

Потужна й різнобарвна українська гумористика 20-х рр. стає перешкодою на шляху більшовицької колоніалізації України, притаманне основному її масиву вільнодумство й викривальний пафос перетворюють її на ворога режиму, і вже наприкінці десятиліття починаються політичні репресії найпомітніших її представників, які в 30-х рр. перетворюються на тотальне "полювання на відьом". Більшість гумористів і сатириків перед війною репресовано, розстріляно чи заслано в табори. Це завдало відчутного удару по самому жанрові, який через свою викривальну природу потрапив під найбільший тиск влади. Основні його мотиви в наступні десятиліття зводяться до замовних антиімперіалістичних, антиміщанських, антиклерикальних стандартів, викривальний пафос спрямовується проти ідеологічних ворогів, художній рівень переважної більшості творів скочується до газетної злободенності й публіцистичності.

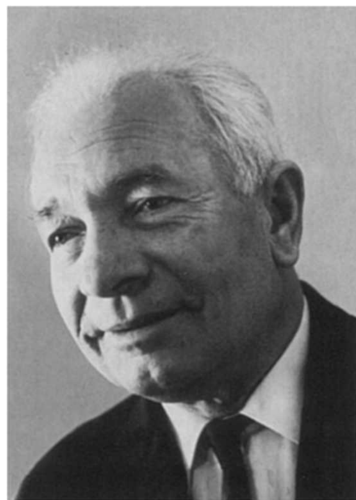
Серед доволі одноманітного масиву тоталітарної ***сатири 30—50-х років*** окремими острівцями вирізняються поодинокі твори здебільшого гумористичного плану, в яких зерно питомого спонтанного гумору знаходить шлях крізь цензурні утиски. Так, у часи війни з'являються короткі гумористичні оповідання Ю. Яновського ("Генерал Макодзьоба", 1942), П. Панча ("Кортить курці просо", "Зозуля", обидві — 1943), Остапа Вишні ("Зенітка"), у яких мирні люди стають справжніми героями боротьби з фашизмом. Основною рисою, що єднає ці твори, є пильна увага до традицій фольклорного гумору, до характеру представника народу, для якого комічне — незнищенна риса світовідчуття.

У перші повоєнні роки обличчя української гумористики визначали сатиричні нюрнберзькі цикли Я. Галана ("Їх обличчя", 1947), Ю. Яновського ("Нюрнберзькі листи", 1945—1946), фейлетони і памфлети Остапа Вишні ("А народ війни не хоче"), Ю. Смолича ("Що сталося на процесі Петена", "Д. К. М."), П. Козланюка ("Лицарі Уолл-стриту", "Французька анкета"), твори на міжнародну політичну тематику С. Олійника, С. Воскрекасенка, Д. Білоуса, В. Івановича,

Є. Бандуренка та ін. Їхній викривальний сатиричний пафос визначався політичним замовленням, спрямовувався проти ідеологічних супротивників і з художнього погляду становив собою кон'юнктурну публіцистичну продукцію.

Іншим помітним масивом гумористики повоєнних десятиліть, менш підтримуваним владою, проте значно продуктивнішим із мистецького погляду, були твори "позитивного" спрямування, далекі від викриття й засудження. Це віршовані мініатюри Степана Олійника, Сергія Воскрекасенка, Дмитра Білоуса, Микити Годованця, Анатолія Косматенка та ін., присвячені доброзичливому жартові над представниками звичайного трудового люду — колгоспників, робітників, шоферів і драмгуртківців, у житті яких письменники знаходили чимало веселого й смішного. Критика констатувала появу в тогочасній гумористиці й сатиричній літературі *позитивного героя*. З одного боку, це можна трактувати, як своєрідний вияв "теорії безконфліктності", що панувала в літературі повоєнного десятиліття. З другого ж — це чи не єдина ніша, в якій гумористика могла хоча б якоюсь мірою повернути собі правдиву мистецьку вартість.

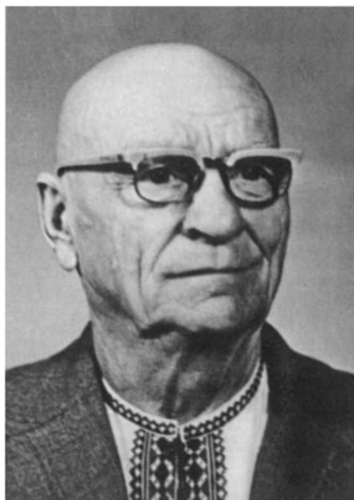
Важливу роль у гумористиці 1950-х рр. відігравало байкарство. У цьому жанрі плідно працювали П. Сліпчук (збірки "Байки", 1950; "Як дбаєш, так і маєш", 1955); М. Білецький ("Розмова по щирості", 1953); В. Лагоза ("Байки", 1955); М. Яровий ("Одверто кажучи", 1955); І. Манжара ("Гірка правда", 1956); Ю. Кругляк ("Хрін і Лаврін", 1956; "Коротко кажучи", 1959); П. Красюк ("Байки та гуморески", 1957); П. Шабатин ("Терниця", 1959), М. Годованець ("Байки", 1957; 1960; збірка "Осел на хаті", 1958), А. Косматенко, П. Ключина та ін.



Степан Олійник.

Звичайно, більшість творів такого спрямування відзначалася не меншою кон'юнктурністю, ніж ідеологічно витримані політичні інвективи, проте певна частина творчої продукції письменників-гумористів усе ж містила зерна гуманного сміхового начала, підтримувала жанр у стані активної життєдіяльності. У сатиру прийшло нове покоління письменників, талант яких зміг розкритися повною мірою лише зі зміною політичної ситуації в часи хрущовської "відлиги".

Сатира і гумор 60—80-х років повертають собі втрачену в попередні десятиліття природність комедійних інтонацій, викривальний пафос і художній "нерв". Значні зрушення в політичному житті країни знаходять відображення в численних сатиричних і гумористичних творах, які з оновленою енергією порушують проблему очищення суспільства, людини від тоталітарного зубожіння. Під приціл гострого висміювання потрапляють міщанство, кон'юнктурництво, кар'єризм, духовна черствість, "позитивний" типаж гумо-



Олександр Ковінька.

ристики збагачується цілою низкою різнопланових характерів.

Найпомітнішими представниками тогочасного українського сатиричного "цеху" були поети-сатирики С. Олійник, С. Воскрекасенко, П. Глазовий, гумористи-прозаїки О. Ковінька, Є. Кравченко, Л. Гроха, І. Сочивець, М. Білкун, В. Безорудько та ін. Помітну роль у тогочасній українській гумористиці починають відігравати досі практично не відомі українській літературі жанри інтелектуального гумору, іронічної пародії (Ю. Івакін, А. Крижанівський та ін.).

Творчість ***Степана Олійника*** (1908—1982), який дебютував іще в довоєнні часи, у цей період відзначається дедалі більшою схильністю до гумористичного вірша на противагу сатирі, викривальним мотивам давнішої творчості. Ще перші його гумористичні збірки віршів "Мої земляки" (1947) і "Наші знайомі" (1948) засвідчили переважання в його творчості традицій жанру співомовок С. Руданського. Певний дрейф у напрямі сатирично-викривальної поезії помітний у творчості письменника 1950-х рр. (збірки "Ознаки весни", 1950; "З щирим серцем, а про декого з перцем!..", 1953; "Дорога дама", 1954; "Який Сава — така й слава", 1955), проте в наступне десятиліття, і особливо в 1970-ті рр., С. Олійник остаточно утверджується на позиціях морально-етичної гумористики (збірки "Батьки і діти", 1970; "Готов почати все спочатку", 1974; "В ім'я добра — супроти зла", 1977; "Де Іван?", 1982).

Багато в чому подібна своєю орієнтацію на традиції С. Руданського творчість іншого знаного представника українського гумору — ***Павла Глазового*** (1922—2004). Найвиразніші твори його збірок "Коротко і ясно" (1965), "Куміада" (1969), "Усмішки" (1971), "Весела розмова" (1979), книжка вибраних творів "Сміхологія" (1982) та інші прикметні пильною увагою до народного гумору, анекдоту, жарту, прислів'я тощо. Саме в них автор черпає сюжети своїх співомовок, комічні ситуації, які зробили його творчість широковідомою серед читачів.

Гуморист-прозаїк ***Олександр Ковінька*** (1900—1985) дебютував іще 1929 р. книжкою "Індивідуальна техніка". Згодом у його творчій біографії розпочалася велика перерва, що закінчилася 1957 р., коли вийшла друком гумористична повість "Як мене купали й сповивали", а потім одна за одною — його книжки гумору й сатири "Кутя з медом", "Гуморески", "Як мене вчили" (всі — 1960), "І не кажіть, і не говоріть" (1962), "Коти і котячі хвости" (1964), "Попав пальцем у небо" (1966), "Чарівні місця на Ворсклі" (1968), "Превелебні свистуни, або Смішні, чудні й сумні пригоди сільського хлоп'яка Василя Черпака" (1969), "Згадую й розгадую" (1970), "Пухові подушки" (1971), "Каюся" (1973), "Смішне пригинає, смішне й виправляє" (1975), "Як воно засівалося" (1979), "Не грайте на нервах" (1983) та

інші. Похилий вік письменника не перешкодив йому стати одним із найпродуктивніших і найвідоміших українських прозаїків-гумористів. Актуальні етичні проблеми, спогади про історію українського села, його давній побут і негаразди, своєрідні автобіографічні твори стають візитною карткою майстра слова. Особливо повно його гумористичний стиль виявляється в автобіографічній повісті "Чому я не сокіл", гуморесках "Як мене вчили", "Як ото колись лікували...", "Як мене купали й сповивали" та ін.

Лаконізмом і парадоксальністю характерна проза гумориста ***Євгена Дударя*** (р. н. 1933). Автор кількох гумористичних повістей, письменник відомий усе ж передусім своїми короткими оповіданнями, у яких оригінально видозмінює традиційну форму гуморески (збірки "Коза напрокат", 1974; "Робінзон з Індустріальної", 1981; "Шедевр за вуаллю", 1982 та ін.). Найвиразнішими ознаками авторської творчої манери є лаконічність висловлювання, відмова від обов'язкових поетичних атрибутів гуморески (розгорнутої фабули, послідовного розгортання подій тощо) і запровадження спонтанного, імпровізаційного начала, яке повертає оповіді безпосередність враження, несподіваність комічного ефекту. Ці риси властиві кращим творам письменника, серед яких "Майстер", «Дитина хоче "ням"», "Шедевр за вуаллю" та ін.

На початку хрущовської "відлиги" в українській прозі з'являється низка оригінальних сатиричних повістей: "Блакитна мрія" В. Міняйла, "Чому я не сокіл, чому не літаю?.." О. Ковіньки, "Декамерон Самуїла Окса" М. Білкуна, "Три мушкетери з Сухих Млинців" В. Безорудька, "Між нами кажучи" О. Чорногуза та ін.

До осяжніших форм гумористичної повісті та роману тяжіє ***Олег Чорногуз*** (р. н. 1936). Уже ранні повісті письменника "Книга веселих порад" (1971), "Голубий апендицит" (1973), "Чорна зрада професора Шлапаківського" (1976) та інші свідчать про успішний пошук комічного наративу, який виявляється не в поширеному в тогочасній гумористиці "обігруванні" відомих жартів і анекдотів, а в творенні оригінального комедійного сюжету й характерів персонажів. Саме ці принципові риси поетики згодом стали визначальними в його наймасштабніших творах — романах комічної дилогії "Аристократ із Вапнярки" (1979) та "Претенденти на папаху" (1983). У них на широкому тлі сучасного життя з численними типовими комічними, а часом абсурдними ситуаціями відбувається становлення образу сучасного пристосуванця — "графа" Сідалковського. Дилогія справила значний вплив на українську гумористику, стала свого часу одним із перших зразків українського гумористичного роману, який згодом поповнився оригінальною "химерною" трилогією Євгена Гуцала "Позичений чоловік" (1982), "Приватне життя феномена" (1983) і "Парад планет" (1984).

З гумористичними повістями виступає в 60-х рр. ***Віктор Міняйло*** (р. н. 1919) — одна за одною виходять його книжки "Перо жар-птиці", 1960; "Блакитна мрія", 1963; "Дзеркальний короп", 1968. Колоритний і в'їдливий гумор письменника, втім, не одержав належної критичної оцінки, В. Міняйло невдовзі переходить у велику прозу, хоч не полишає і комедійного жанру (1981 р. видає повість "Молоді літа Олександра Першого"). Своєрідною "перехідною ланкою" між "серйозною" і "сміховою" прозою в доробку письменника є химерна дилогія "Зорі й оселедці" та "На

Олег Чорногуз.

ясні зорі", яка стала помітним явищем в українській літературі 70-х рр.

У гумористиці 60—80-х рр. XX ст. активно працюють Є. Кравченко, Ф. Маківчук, І. Сочивець, В. Большак, М. Білкун, Д. Прилюк та ін., у творах О. Лук'яненка, В. Лігостова, А. Крижанівського, О. Мірошниченка, В. Чемериса, Ю. Івакіна, В. Чепіги, Ю. Прокопенка зростає питома вага інтелектуальної гри, дедалі зменшується роль традиційних елементів поетики, з'являються нові мотиви, гумористичні прийоми тощо. Набувають поширення жанри гумористичної мініатюри, афоризму (О. Лук'яненко, А. Крижанівський, Є. Дудар, О. Чорногуз), виникає новий для української прози жанр "наукової" гумористики ("Сни на вченій раді" Ю. Івакіна), сатира й гумор проникають на сусідні жанрові "території", породжуючи специфічні явища химерної прози ("Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця" О. Ільченка, 1958; дилогії В. Земляка "Лебедина зграя", 1971 та "Зелені Млини", 1976; В. Міняйла "Зорі й оселедці", 1972 та "На ясні зорі", 1975 та ін), гумористично-пригодницької й гумористично-фантастичної прози (повісті В. Безорудька "Нейтрино залишається в серці", В. Лігостова "Подорож до Ельдорадо" та ін.).

У 1980—2000-х роках процеси жанрової дифузії, які сприймаються як своєрідний перехід "справжньої" української гумористики зі своїх питомих теренів до "серйозної" літератури, стають особливо помітними. У цей період, незважаючи на широкий розвиток власне сатирико-гумористичної прози й поезії, елементи гумору, іронії, сарказму, гротеску тощо стають часом невіддільним елементом цілком негумористичної літератури. Питомою рисою прози, поезії, драматургії починаючи з 1990-х рр. стає іронічність, гра, нерідко комічний епатаж читача. Це властиво для творчості письменників і старших, і молодших генерацій: однаковою мірою іронічні П. Загребельний у романах "Намилена трава", "Левине серце", "Стовпотворіння" чи в повісті "Гола душа", Ю. Андрухович у "Рекреаціях", "Перверзії" чи "Московіаді", М. Матіос у "Містері і місіс Ю-ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-ko in country UA", О. Чорногуз у "Дарах пігмеїв", В. Кожелянко в "Дефіляді в Москві", В. Даниленко в "Супліці до чительника" та ін.

Жанрова парадигма українського гумору в останні два десятиліття відчутно втрачає однозначність: у ній співіснують і традиційні, і нові, ще екзотичні для української літератури жанри (скажімо, чорний гумор), зростає іронічність, жартівлива гра словом, актуалізуються старовинні мотиви травестії, карнавального "низового" сміху, буфонади тощо. Відбувається жанрове "зрощування" серйозної та сміхової літератури, стильовий синкретизм і змішування найрізноманітніших оповідних стратегій поширюються дедалі більше, спричиняючи навіть втрату критеріїв для ви-

значення андеграунду (сьогодні, скажімо, "постмодерна лексика", арго, нецензурщина, характерна для творів 80—90-х рр. О. Подерев'янського, стає сумнівною окрасою великого потоку "масової літератури" письменників-дебютантів).

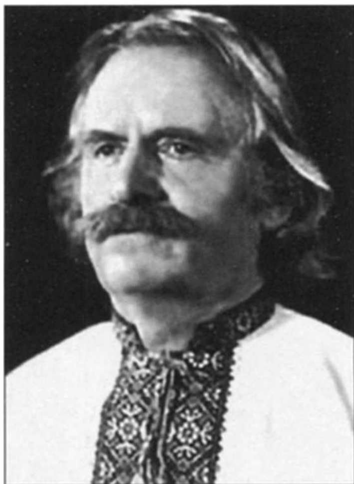
Деміфологізація тоталітарних стереотипів кличе до життя карнавальний сміх, перевертання догори ногами усталених уявлень про норми поведінки; не меншою мірою прийом презентації "світу навпаки" охоплює і ставлення до літературних концептів — сюжету, композиції, характеротворення, стилістики тощо.

З особливою виразністю ці процеси даються взнаки у творчості представників групи "Бу-Ба-Бу", зокрема в романах Ю. Андруховича "Рекреації", "Перверзія", "Московіада", у поезії О. Ірванця. Пародіювання, зведення до абсурду, використання суржику як літературний прийом характерні для творів Б. Жолдака (цикл мініапокрифів, "Яловичина", "серіал" "Прощавай, суржику!" та ін.). Слідом за висміюванням пристосуванця-графомана в романі "Спектакль" (1985) В. Дрозда, новітня українська література в'їдливо й гостро виставляє на посміх сучасний типаж невдатного письменника й карикатурні риси літературного побуту. Характерними тут є цикл "Дзеньки-бреньки" В. Даниленка, в якому автор використовує своєрідний прийом розкриття персонажів у процесі бенкету, коли під впливом випитого і з'їденого розв'язуються язики й події за столом переходять у формат бурлеску. Манія величі сучасного графомана викривається в оповіданні "Ажіотаж, або Хроніка одного жарту" В. Врублевського, до фантастики вдається В. Кожелянко в новелі "Чужий-2", виводячи узагальнений образ українського поета, тощо.

Межі іронічного погляду на світ значно розширюються, вводячи в коло висміювання й самого автора, його типові художні прийоми. Самоіронія, властива романам П. Загребельного, В. Дрозда ("Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок", 1994), стає улюбленим прийомом багатьох сучасних українських літераторів. Часом вона сягає масштабів самопародіювання в романах Ю. Андруховича, "Бурдик" В. Діброви, експериментальному романі "Дикі квіти" В. Слапчука (в якому автор стає дійовою особою разом із вигаданими персонажами), "АМ™" Ю. Іздрика, "Дефіляда в Москві" В. Кожелянка, "Супліка до чительника" В. Даниленка та ін.

Гумористичні грані сучасної української літератури надзвичайно різноманітні і своєрідні. Комічні ситуації, смішні риси людських характерів стають елементом багатьох творів і суто гумористичного, і "серйозного" форматів, витворюючи своєрідні жанрові "гібриди". Скажімо, веселе нанизування комічних епізодів організовує композицію роману "Записки пройдисвіта" Ю. Винничука, несподівані фінали сюжетів спричиняють смішну невідповідність у його "Грушах в тісті", тоді як в "Острові Зиз" основним прийомом є антиутопічний гротеск, а в експериментальному творі "Ги-ги-ги" автор робить спробу прописати в українській літературі екзотичний для неї "чорний гумор". Комічне органічно зрощується з трагедійним в оповіданнях Б. Жолдака "Ми маємо те, чого не маємо", "Товарищі оддихающі", "Література — це", "Експонат", "Вже подумав" та ін., у "Весіллі" А. Кокотюхи, трагедія пародіюється в романі "АМ™" Ю. Іздрика тощо.

Сучасний український гумор представлений у численних поетичних, про-



Іван Чендей.

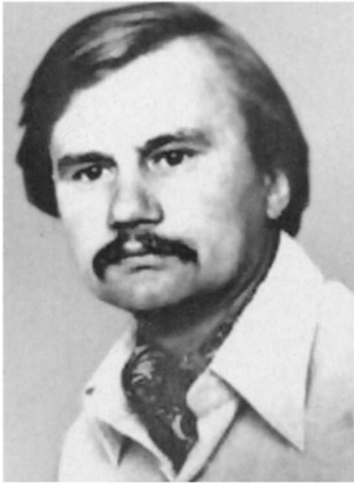
Володимир Забаштанський.

зових, драматургічних творах, він входить повноправним художнім прийомом у численні жанри "серйозної літератури", надаючи їм неповторного звучання. Як і сміх узагалі, це явище загадкове, невловиме, химерне, воно не терпить однозначності й канону, без нього немислиме повноцінне людське життя, як немислима без нього і повнокровна література.

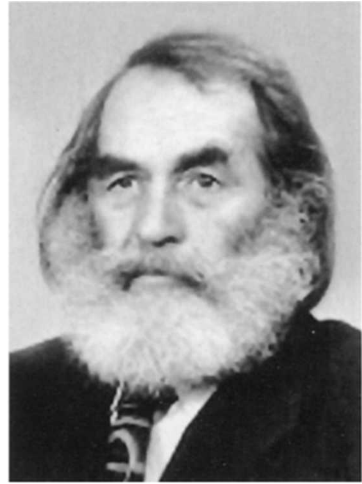
Початок XX ст. для української культури проходив під знаком національного відродження. За гострими культурними дискусіями початку XX ст. простежується інтегральна тенденція, що підпорядковувала переважну більшість мистецьких "програм" вирішенню єдиного центрального завдання: виробленню національного стилю, повноструктурної літератури модерної нації.

Літературний процес 20-х років пройшов лише дві природні фази структурування: підготовку й первинну організацію спонтанних письменницьких пошуків, яка привела до виникнення низки різноспрямованих літературних угруповань, здатних охопити більшість художньо-стильових тенденцій і надати їм структурного оформлення, позбавити стихійності, організувати. Третя фаза розбудови літературного процесу, яка повинна була централізувати його довкола ідейно-стильових домінант, народжених у вільній творчій конкуренції, відбулася всупереч внутрішній логіці розвитку: через насильне насадження штучної імперської концепції ієрархічної єдності літератури. Природні гуманістичні орієнтири розвитку національної культури було підмінено соціальнокласовою утопією, а повнокровне розмаїття літературних організацій – єдиною Спілкою письменників СРСР, у якій українській літературі відводилася роль провінційної філії.

Через ідеологічне свавілля доби тоталітаризму літературний процес трактувався схематично й викривлено, у науковий вжиток не були введені численні явища й факти. Цьому сприяло багато причин, однією з яких було те, що народницька традиція зазнала певного перегляду й ідеологічної інтерпретації, безпідставно "привласнена" соцреалізмом. Потреба об'єктивного істо-



Ігор Калинець.



Тарас Мельничук.

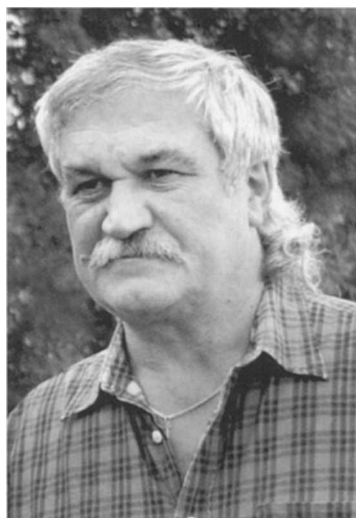
ризму диктує сьогодні не лише необхідність відновлення реальних пропорцій розвитку замовчуваних донедавна літературних явищ, а й перегляд і корективи в оцінках справжньої ваги добре відомого, хрестоматійного.

Переважна більшість літературної продукції 30–50-х рр. XX ст. позначена фатальним карбом часу: тотальною ідеологічною запрограмованістю, яка нищить художність і породжує дискурс муміфікованого схематизму. Партійна заангажованість і підкреслена тенденційність виявляють свій фундаментальний антагонізм самій природі мистецтва: йдеться навіть не про нав'язані естетичні канони й художні нормативи, які, проте, не можуть повністю знекровити слово, а про духовну узалежненість письменника від ідеології. Саме вона породжувала те похмуре явище, яке можна було б назвати догматичною літературою. В ній усе — штучне, ілюстративне, схематичне. Такі твори не потребують цензури, вони є її своєрідною матеріалізацією — від самого задуму весь процес підкоряється цензурному імпульсу, диктується його вимогами.

Утім і в цей похмурий час тоталітарні негації не знищили, та й не могли знищити осердя літератури, її гуманістичний потенціал, співмірний із духовністю народу. Він розкривається з великою силою у 60-ті рр. в часи хрущовської "відлиги".

Велика роль шістдесятництва в культурному житті України дає підстави для твердження, що це мистецьке явище несло з собою не лише оновлені художні прийоми, ліричну стихію, специфічний погляд на життя, а й щось значно більше, дотичне до світогляду, до найважливіших питань буття. Це була не чергова спроба "реконструкції" канонів соцреалізму, а утвердження нової художньої (і не тільки художньої) концепції людини. Ішлося не про покращення попереднього культурного стереотипу, а про зміну канону, зсув парадигми, перегляд моральних і естетичних орієнтирів, запровадження іншої системи критеріїв гуманності й художності, ніж та, що панувала в тогочасному радянському суспільстві. Культурна пропозиція шістдесятників активно протистояла насаджуваним стереотипам по-

Ірина Жиленко.



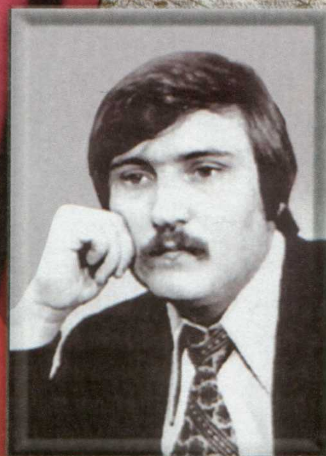
Василь Шкляр.

переднього періоду літературного розвитку, виникала значною мірою як заперечення "соціалістичної" концепції людини, "теорії безконфліктності" й інших подібних штучних витворів соцреалізму. Обірване епохою стагнації, це десятиліття спричинило пробудження багатьох плідних інтенцій, які стали живильним середовищем для формування сучасного літературного процесу.

У цілком нових умовах розвивається українська література після проголошення Акту державної незалежності України. Для цього періоду характерне значне пожвавлення літературного життя, прихід багатьох молодих талановитих письменників, повернення до активу культури численних заборонених раніше авторів, видання й дослідження їхніх текстів, інтеграція в єдиний літературний процес творчості письменників українського зарубіжжя, виникнення нових літературних організацій, журналів, проведення конкурсів, заснування літературних премій тощо. Здійснена величезна й плідна робота щодо усунення "білих плям" літературного життя минулих десятиліть, реабілітації творчості письменників-дисидентів тощо. Не менш активно відбувається й засвоєння відчуженої раніше культури Заходу, минулої й сучасної, — все більше з'являється перекладів класичних творів і досліджень видатних письменників і мислителів зарубіжжя.

Сьогоденне мистецтво слова України розвивається плідно й різногранно. Яскрава дискусійність, властива сучасному літературному процесу, свідчить про відродження продуктивних сил культурного організму, про вільну конкуренцію між зрілими й повнокровними представниками різних стилів і художніх напрямів. XX сторіччя принесло українській літературі високі злети і складні випробування. Ренесанс 20-х і сталінський терор, вир шістдесятництва і суспільно-політичні зміни останніх десятиліть — такі основні віхи, яскраві й драматичні сторінки її історії, що утвердили українську літературу як цілісний феномен європейського та світового культурно-історичного процесу.

Розділ 2 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО



А. Кос-Анатольський із сестрами Байко.

Становлення нового етапу української музичної культури співпало із реальною ситуацією соціально-політичних потрясінь початку століття. Епоха грандіозних катаклізмів, світових воєн і революцій парадоксально поєднала полярні світогляди, естетичні позиції, несумісні, на перший погляд, стилістичні моделі, формуючи нову цілісність — культуру XX ст. Саме в цей час відбуваються докорінні зміни в європейській системі музичного мислення, виникають нові типи тематизму, нова якість ладово-гармонічних структур, потужне тяжіння до атональності, емансипації дисонансу, незнане до цього часу загострення ритму, особлива увага до тембру, сонору, динамізму композиційних структур тощо. Однак входження української музики до загальноєвропейського контексту культуротворення, на відміну, приміром, від поезії чи образотворчого мистецтва, відбувалося із певним запізненням. В умовах постійних національних утисків вона втратила пріоритетні позиції, визначені могутнім сплеском хорової культури XVII—XVIII ст. Провідну тенденцію розвитку української музики кінця XIX — початку XX ст. продовжує визначати започатковане М. Лисенком утвердження професіоналізму. Цьому сприяють подальша активізація фахових художніх сил, плідна творчоорганізаційна діяльність М. Лисенка, С. Людкевича й інших композиторів-професіоналів, зміцнення контактів музикантів із передовим літературним та мистецько-театральним середовищем, виникнення мережі спеціальних освітніх закладів тощо.

Зростання професіоналізму в цей період було щільно пов'язане із подальшим формуванням принципових засад національного стилю і прагненням до суспільно-громадської заангажованості мистецтва, виходу його на авангардні позиції політичної боротьби.

У країні, позбавленій державності, розвою громадсько-культурного, зокрема музичного, життя сприяла діяльність численних "Просвіт" та "Боянів" — центрів, де ревно оберігались традиції української демократичної культури, утверджувалась серед широких верств народу національна самосвідомість. У цих культурно-освітніх осередках особливо активно діяли численні хорові гуртки, що стало надійним підґрунтям подальшого бурхливого розвитку професійної хорової культури.

Одним із перших виникає хоровий колектив, очолений М. Лисенком, а нев-

довзі розпочинають блискучу концертну діяльність такі видатні діячі хорової справи, як М. Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець, О. Кошиць та ін.

У всіх містах західного реґіону поряд із "Просвітою" головними осередками концертного життя були музично-хорові товариства "Боян", довкола яких гуртувалася композиторська молодь: О. Нижанківський, Г. Топольницький, Д. Січинський, Ф. Колесса, С. Людкевич, Я. Лопатинський, Й. Кишакевич, М. Копко, С. Воробкевич та ін. Діяльність цих гуртків була спрямована переважно на розвиток і пропаганду української музики. Істотне значення мало плекання хорового виконавства. Репертуар хорових колективів складали і народні пісні, і складні вокально-симфонічні твори М. Лисенка, С. Людкевича, Й. Кишакевича, П. Ніщинського, Д. Січинського й інших українських композиторів.

Важливими осередками розвою професійних засад музичної культури стають засновані у великих центрах України вищі та середні музичноосвітні заклади. Поряд із мережею шкіл, спеціальних класів, училищ — приватних та ІРМТ (Імператорського Російського музичного товариства) у 1913 р. відкрилися консерваторії у Києві (директори — В. Пухальський, з 1914 р. — Р. Глієр), в Одесі (директор — В. Малишевський), а у 1917 р. — в Харкові (директор — І. Слатін). У цих закладах концентрувався цвіт музичної культури: видатні композитори, професори-теоретики, музиканти, співаки. Серед інших — вже на той час вельми значні постаті: Г. Ходоровський, Г. Беклемішев, С. Козолупов, Б. Яворський, С. Богатирьов, Ф. Якименко, О. Кошиць та ін.

На Західній Україні, в умовах Австро-Угорської монархії, великого значення в розвитку культурно-громадського життя набула діяльність заснованого у 1891 р. співоцького товариства "Боян" у Львові з мережею філій в інших містах регіону та організованого у 1903 р. Союзу співацьких і музичних товариств, метою якого стає підготовка кваліфікованих музичних кадрів. Саме Союз був ініціатором створення у 1903 р. у Львові Вищого музичного інституту (директори — А. Вахнянин, з 1910 р. — С. Людкевич, з 1915 р. — В. Барвінський). Вищий музичний інститут, якому 1912 р. присвоєно ім'я М.В. Лисенка, мав сім філій у різних містах регіону (Стрий, Дрогобич, Станіславів та ін.), де навчалося понад 60 учнів.

Поряд із Вищим музичним інститутом продовжували активно функціонувати заснована ще 1854 р. консерваторія Галицького музичного товариства (статусу консерваторії набула у 1880 р.), де працювали відомі польські композитори М. Солтис, Л. Ружицький та ін., Музичний інститут А. Нементовської (заснований 1902 р., а у 1913 р. перейменований у Консерваторію ім. К. Шимановського) та Інститут історії музики, створений у 1914 р. за ініціативою А. Хибінського на базі кафедри музикознавства Львівського університету.

У перші десятиліття XX ст. плідна педагогічна діяльність М. Лисенка, Р. Глієра, А. Вахнянина, С. Людкевича та інших вже дала помітні результати. Випускники музично-драматичної школи Лисенка та консерваторії в Києві, консерваторії Галицького музичного товариства у Львові гідно поповнили світову культуру першокласними музикантами. Із школи Лисенка вийшла О. Окуневська, зі Львова, з класу В. Висоцького — О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Менцинський, І. Сологубівна, з фортепіанного класу В. Курца — Д. та І. Шухевичі, Т. Шухевич, В. Гузар, зі скрипкового

класу М. Вольфсталя — О. Бережницький та ін. Українські музиканти — композитори, співаки, інструменталісти — шліфували своє мистецтво в Петрограді, а також за кордоном: в Італії, Відні, Берліні, Лейпцизі.

Пробудження національної свідомості українських музикантів пов'язане із підвищенням інтересу до власних коренів, історії, етнографії, народної творчості. Плідно розвивається фольклористична та музикознавча діяльність Ф. Колесси, С. Людкевича, К. Квітки, Д. Ревуцького, О. Сластіона, Й. Роздольського, які продовжили розробки наукових засад дослідження народнопісенної творчості, започаткованих в працях Л. Сокальського та М. Лисенка. Формування нової національної школи фольклористики гаряче підтримували передусім українські письменники, вчені І. Франко, Леся Українка, М. Драгоманов, В. Гнатюк. Винайдення у 1900 р. фонографа — апарата для фіксації та розшифровки музичних записів активізувало діяльність вчених і створило передумови для глибшого дослідження фольклору. На зламі століть утворилися важливі наукові центри для збирання і вивчення народної творчості: Етнографічна комісія при Науковому товаристві імені Шевченка (НТШ) у Львові (1894), Історико-філологічне товариство при Харківському університеті (1877—1919), Українське наукове товариство у Києві (1907—1921). Особливо плідною і авторитетною була діяльність Етнографічної комісії НТШ, якою керував І. Франко, а після нього — В. Гнатюк та Ф. Колесса. До 1937 р. у "Записках Наукового товариства імені Шевченка" (ЗНТШ) вийшло 155 томів матеріалів цієї комісії.

Поряд із науковими фольклористичними розробками і численними збірками записів народних пісень помітно зростає у цей час зацікавлення лірницько-кобзарським мистецтвом і виконавців-практиків, таких як М. і П. Кравченко, Т. Пархоменко, Г. Гончаренко, І. Кучугура-Кучеренко та ін., і вчених-дослідників Г. Хоткевича, Б. Підгорецького, П. Демуцького, О. Сластіона, Ф. Колесси та ін.

Вже на зламі століть українська фольклористика домоглася величезних успіхів у справі збирання і теоретичного осмислення народної творчості й посіла значне місце в загальнослов'янській і загалом європейській музикознавчій науці. Українська пісенна культура в цей час стала предметом дослідження не лише вітчизняних, але й зарубіжних вчених: російської дослідниці Є.Ліньової, чеського славіста Л. Куби, польського вченого О. Кольберга й ін.

Процес переборення дилетантизму, що окреслився у всіх галузях музичного життя, стає особливо помітним у діяльності музичного театру. Позбавлений державного статусу український театр довгий час існував на засадах приватних антреприз і був переважно мандрівним. Такими були трупи Д. Гайдамаки, О. Суслова, О. Суходольського, Л. Сабініна, М. Ярошенка, М. Кропивницького, П. Саксаганського та ін., в яких починали свою артистичну кар'єру такі всесвітньо відомі співаки, як П. Цесевич, Ю. Кипоренко-Доманський, І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, режисер В. Манзій, педагог вокалу Д. Євтушенко, балетмейстер-постановник Ф. Ніжинський (батько В. та Б. Ніжинських) та ін.

У репертуарі драматичних театрів, що мали на той час народно-побутове спрямування, переважали "п'єси з піснями і танцями" — своєрідний український Singschpill, а також водевілі та оперетки. Природньо, що до виконавського складу залучалися великі хорові

й танцювальні колективи, інструментальні ансамблі, оркестри, солісти-вокалісти. Врешті, це створювало реальні можливості постановок оперного репертуару. Так, у театрі М. Садовського, що з 1907 р. стає стаціонарним і працює в Києві в Троїцькому народному домі (нині — Театр музичної комедії), ставились "Продана наречена" Б. Сметани, "Галька" С. Монюшка, опери М. Лисенка. До 1915 р. тут було поставлено 13 вітчизняних та зарубіжних опер. Серед виконавців цього театру були відомі співаки О. Петляш, С. Бутовський, М. Микиша, М. Литвиненко-Вольгемут, Г. Борисоглібська, диригенти Г. Єлінек й О. Кошиць, хореограф В. Верховинець, художники В. Кричевський та І. Бурячок.

На галицькій сцені поряд із мелодрамами і музичними комедіями місцевих авторів — С. Воробкевича, М. Вербицького, В. Матюка, М. Коссака та ін. — також йшли вітчизняні та європейські опери. Керівники театрів І. Гриневецький, а пізніше Й. Стадник і М. Садовський ставили тут "Сільську честь" Масканьї, "Кармен" Бізе, "Фауста" Гуно, "Мадам Баттерфляй" Пуччіні, "Травіату" Верді, "Роксолану" Січинського та інші складні музично-сценічні твори, залучаючи до виконання солістів польської оперної трупи (Ф. Лопатинську, С. Богуцького й ін.). Український оперний репертуар тут був представлений творами С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Аркаса, Д. Січинського.

Важливими центрами оперного мистецтва залишалися міські театри — російськомовні на Східній Україні, польський — у Львові, італійський — в Одесі.

У 1887 р. було збудовано (після пожежі) Одеський оперний театр (австрійські архітектори Ф. Фельнер та Г. Гельмер), а на початку століття завершено будівництво міських театрів у Києві (1901, архітектор — В. Шретер) та Львові (1900, архітектор — З. Горголевський). У Харкові оперні вистави довгий час відбувалися у малопристосованих для цього приміщеннях комерційного клубу й театру-цирку "Колоссеум" переважно силами гастролюючих труп. Оперні спектаклі йшли також у Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Єлисаветграді, Чернівцях, Коломиї та інших містах України.

На сценах міських театрів передусім ішов традиційний західноєвропейський репертуар, рідше — твори російських композиторів Глинки, Чайковського, Римського-Корсакова і, лише як виняток, українські опери. Так, у 1903 р., з нагоди 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка і 100-річчя заснування театру, на сцені Київської опери було поставлено "Різдвяну ніч" М. Лисенка.

У різні роки на сценах міських театрів виступали такі прославлені вокалісти, як П. Цесевич, О. Цвєткова, М. Донець, О. Мишуга, М. Донець-Тессейр, Л. Собінов, оспівана Блоком Л. Андреєва-Дельмас, І. Алчевський, а на Західній Україні — С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, О. Руснак, О. Носалевич, Є. Гушалевич. Танцювали М. Мордкін, С. Лифар, В. та Б. Ніжинські й ін. За диригентським пультом стояли А. Пазовський, Л. Штейнберг, Й. Прибік, Е. Направник, режисуру здійснювали О. Улуханов, М. Тихомиров, Л. Курбас, В. Блаватський та ін.

Чимало українських артистів їздило світами, виступало у кращих театрах Європи та Америки. Натомість в Україну приїжджали такі зірки сцени, як Ф. Шаляпін, Е. Карузо, Т. Руффо, М. Баттістіні, Н. Забела-Врубель, майстри балету К. Гельцер, М. Кшесинська, Т. Карсавіна, А. Павлова та ін.

І все ж політична й економічна ситуації першого десятиліття нового віку

були малосприятливими для розвитку музично-театральної справи. Дедалі частіше звучать голоси про оперну кризу, рутину і провінційність вистав, наголошується на потребі виокремлення музичного театру в самостійну галузь мистецтва і її державної опіки, а також на необхідності його зв'язку із сучасними соціальними та національними проблемами.

Наступ на дилетантизм особливо виразно простежується у концертній діяльності. Становлення і розвиток української інструментальної школи пов'язані насамперед з іменем М. Лисенка. Чудовий піаніст і камерний ансамбліст, він зміг згуртувати довкола себе видатних на той час музикантів. Г. Ходоровський, В. Пухальський, А. Штосс-Петрова, Ф. Блюменфельд, Густав Нейгауз, Г. Беклемішев та інші закладали підґрунтя української фортепіанної школи.

Численні інструментальні ансамблі, камерні, духові та симфонічні колективи організовувались не лише у великих містах — Києві, Одесі, Харкові, Львові, але й у так званих периферійних центрах. Наявність значних професійних сил підтверджують програми концертів, а також схвальні відгуки вітчизняної та зарубіжної преси.

З українською виконавською культурою першої третини XX ст. пов'язана творча і педагогічна діяльність видатних музикантів XX ст. піаністів О. Горовця, Ф. Акименка (харківська школа), Г. Нейгауза (Єлисаветград), А. Луфера, К. Михайлова (Київ), В. Барвінського, Т. Шухевича (Львів), скрипаля Я. Хейфеца (Одеса). Велику концертну діяльність проводили солісти-вокалісти, зокрема, П. Цесевич, В. Лосський, Ф. Орешкевич, О. Мишуга, М. Микиша, М. Менцинський, О. Носалевич, Ф. Лопатинська та ін.

Концерти симфонічної музики відбувалися під час зимових зібрань та літніх паркових музикувань. Їхні програми складала переважно популярна класика і лише зрідка звучали твори українських авторів — М. Лисенка, І. Рачинського, М. Тутковського, В. Пухальського.

Серед диригентів, які вели активну концертну діяльність в Україні, слід згадати імена А. Пазовського, Д. Ахшарумова, Л. Штейнберга, Й. Прибіка, І. Слатіна, С. Кусевицького, М. Солтиса.

Свіжий струмінь у концертне життя України привносили численні гастрольні виступи видатних європейських музикантів, і це уможливлювало знайомство з кращими на той час надбаннями світової музичної культури. На початку століття в Україні виступали оркестри та інструментальні ансамблі з Німеччини, Польщі, Чехії, Москви, Брюсселю, Відня, піаністи А. Рубінштейн, М. Лешетицька, Ф. Бузоні, І. Падеревський, скрипалі Л. Ауер, Ф. Крейслер, Я. Кубелік, Ж. Тібо, П. Сарасате, віолончелісти П. Казальс, І. Касадо, клавеністка В. Ландовська та ін., співаки Ф. Шаляпін, Н. Нежданова, Е. Карузо, Баттістіні, М. Оленіна-Д'Альгейм, Я. Королевич-Вайдова, наші земляки М. Сяківна (солістка опери в Барселоні), І. Сологубівна (примадонна опери в Генуї), І. Григорович (соліст опери в Загребі), М. Ульяновський (соліст опери в Бухаресті) та ін.

Революція 1905 р. розхитала основи імперії, сприяла піднесенню національно-визвольних сил, демократизації усіх форм суспільного буття. Її поразка і жорстокі репресії, спрямовані насамперед проти прогресивних діячів національного руху, не змогли зупинити соціальне оновлення як на сході держави, так і на заході. Демократичні зрушення, в свою чергу, активізували мистецькі

процеси, зокрема розвиток музичної творчості.

Кардинальних змін зазнає в Україні хорова музика, яку традиційно живила стихія народних джерел та давніх християнських розспівів. Саме тут намітився новий підхід до естетичного осмислення методів обробки народних пісень. Цьому сприяли досягнення фольклористичної науки, нові ґрунтовні видання пісенних збірок, а також свідомий пошук власного національного стилю таких композиторів, як М. Лисенко, С. Людкевич, М. Леонтович, Ф. Колесса, К. Стеценко, О. Кошиць.

У хорових обробках М. Лисенко велику увагу приділяє особливостям голосоведення гуртового співу, прагне до мелодичної виразності кожного голосу, до жанрово-тематичного єднання циклів. Його вінки "Веснянки", "Купальська справа", "Колядки і щедрівки" (1897) та "Весілля" (1903) — це пісенні сюїти, що об'єднують однорідний обрядовий фольклор на засадах сценічної драматургії. Наскрізне ведення сюжетної лінії, поєднання контрастних планів, діалогічні співставлення хорових груп надають циклам характеру викінчених сценок. Помітне місце у виконавській практиці того часу посідали також наближені до автентичних зразків гуртового співу обробки П. Демуцького, вміщені в збірках "Ліра та її мотиви" (1903), "Народні українські пісні в Київщині" (1905—1907), "Перший і Другий десяток народних українських пісень з репертуару Охматівського хору" (1906).

Лисенківські засади хорової обробки продовжила молода плеяда талановитих композиторів. Найпослідовніше працював у цьому жанрі О. Кошиць, який на зразок М. Лисенка компонуючи "Десятки" різних за жанром пісень, віддавав перевагу ліричним, жартівливим, ліриko-епічним, обрядовим, а також кантам, догматам та іншим релігійним творам.

Серед доробку К. Стеценка привертають увагу його акапельні розкладки "Колядки і щедрівки", що також виходили вже традиційними "Десятками" у 1907—1910 рр. і мали характер психологічно вмотивованих викінчених маленьких сценок чи образків-замальовок.

Народна пісня була в центрі уваги молодого С. Людкевича. До праці з нею спонукував і репертуарний попит численних хорових колективів Галичини, й пошуки власного національного композиторського стилю. Серед його обробок — акапельних і з фортепіанним супроводом — зустрічаємо старогалицькі, рекрутські, історичні, лірично-побутові пісні, опрацьовані переважно на засадах, поширених серед західноукраїнського побутового співу акордових гармонізацій або імітаційної поліфонії.

Помітне місце у хоровій культурі Галичини у цей час посіли також обробки Ф. Колесси та О. Нижанківського. У 90-х рр. виходять у світ сюїти Ф. Колесси "На Щедрий вечір", "Вулиця", "Низка лемківських співанок", "Обжинки" та ін. У 1902 р. він видає збірку "Наша дума", що включала п'ятдесят пісень переважно історичної та соціально-побутової тематики.

Жанр хорової обробки прославив на весь світ ім'я М. Леонтовича. Його аранжування народних пісень — це справжні перлини національної культури. Художні досягнення М. Леонтовича набагато випередили пошуки його сучасників і піднесли жанр хорової обробки до найвищого мистецького щабля. Прийоми народного багатоголосся, класичної поліфонії, засоби колористики, образна диференціація, відтворення сюжетних моментів — все це випливає в його обробках із самого єства народної першооснови, із найхарактернішого, непов-

торного, що є в ній. М. Леонтович у своїх геніальних творах, приміром таких, як "Щедрик" і "Дударик", започаткував справді симфонічний метод обробки, створивши на основі коротеньких остинатних поспівок розгорнуті й цілісні музичні картини.

На зламі віків і надалі хорова творчість залишається провідним жанром як на східній, так і на західній територіях України. Продовжував писати для хору М. Лисенко, і в його творах все активніше звучить громадянська тема, загалом властива творчості доби Революції 1905 р.: "Ой, що в полі за димове", "Вічний революціонер" (слова І. Франка), "Три менти" (слова О. Олеся), "Гей, за наш рідний край" (слова В. Самійленка). В атмосфері національно-демократичного піднесення формується також хоровий стиль К. Стеценка. Своєрідним відгуком на репресії та наступ реакції після поразки Революції 1905 р. стали такі хорові твори композитора, як "Сон" (слова П. Грабовського), "Хмари" (слова М. Вороного), "Содом" та "Прометей" (слова О. Коваленка).

Під впливом революційних подій в Росії посилюється демократичний рух у Галичині. В жанрі хорової музики в цей час тут активно працюють Д. Січинський, Ф. Колесса, С. Людкевич. Більшість їхніх творів, пов'язаних із поетичною творчістю Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся, Б. Лепкого, О. Маковея, К. Малицької, М. Вороного, продовжують започатковану М. Лисенком лінію втілення громадянських ідеалів, образів єднання, нескореності, боротьби за волю.

У військовому середовищі стрілецьких визвольних походів формується вельми своєрідна хорова культура, в якій беруть участь такі творчо непересічні постаті, як Б. та Л. Лепкі, Р. Купчинський, С. Чарнецький, М. Гайворонський та ін., чиї твори блискавично

Кирило Стеценко.

поширювалися в побуті й у численних хорових обробках Стеценка, Леонтовича, Колесси, Барвінського, Рудницького, Нижанківського та ін., і значним надбанням національної культури. Саме тут беруть початок такі загальновідомі сьогодні пісні, як "Чуєш, брате мій", "Ой видно село", "Ой у лузі червона калина", "Зажурились галичанки", "Їхав стрілець на війноньку" та ін.

Більш заглиблено й багатопланово громадянська тематика втілюється в крупній хоровій формі, зокрема у ювілейних кантатах, присвячених видатним діячам української культури, вшанування яких стимулювало консолідацію прогресивно-демократичних сил. Кантати М. Лисенка "На вічну пам'ять Котляревському" (1855) та "До 50-х роковин смерті Т. Шевченка" (1911), К. Стеценка "Слава Лисенку" (1903), "Шевченкові" (1911), Й. Кишакевича "Великі роковини" (1898), "Шевченкові" (1913) тощо мали значний резонанс у суспільному житті України.

Значним досягненням у жанрі вокально-інструментальної форми були хорові поеми К. Стеценка ("Рано-вранці новобранці"), М. Лисенка ("Іван Підкова"),

Микола Леонтович.

І. Біликовського ("Гамалія"), ліро-епічні балади Й. Кишакевича ("Рута", "Катерина"), кантати Д. Січинського ("Хустина", "Лічу в неволі"), Й. Кишакевича ("Тарасова ніч"), К. Стеценка ("Єднаймося"), С. Людкевича ("Останній бій").

Одним із вершинних творів української музики цього періоду стає кантата-симфонія "Кавказ" (1902—1913) С. Людкевича. Ідея нескореності народу, ненависті до царату, революційний пафос одноіменної поеми Шевченка знаходять переконливе музичне втілення в чотиричастинному циклі кантати-симфонії, яку композитор присвятив російським революціонерам. Досягнення національної хорової культури та європейського симфонізму визначили жанровий нахил, форму, драматургічні засади цієї грандіозної за масштабами і задумом композиції.

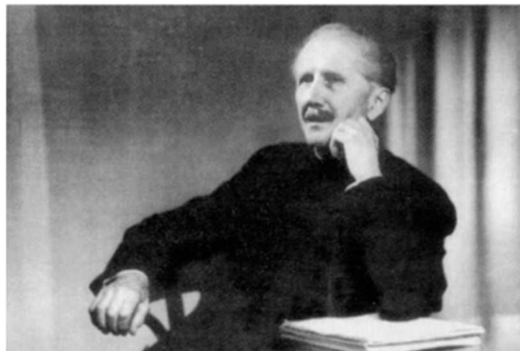
Складний етап становлення продовжує українська музично-театральна творчість, зокрема опера. Непереборні перешкоди на шляху сценічного втілення національних творів, суворі цензурні утиски гальмували її розвиток. Чимало творів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та інших композиторів для музичного театру за цих умов так і лишилися незакінченими. Натомість видавались клавіри і ставились на сценах оперних театрів Києва, Одеси і навіть Санкт-Петербурга малоцікаві аматорські твори українських авторів, приміром "Анна Кареніна" диригента Київського міського театру Е. Гранеллі, "Воскресіння" Н. Корженевського, "Рання осінь" київського лікаря К. Нечуя-Грузевича, "Сон" В. Гартевельда тощо. Це в той час, коли зовсім не ставились опери М. Лисенка, В. Сокальського, Ф. Якименка, Б. Лятошинського й інших композиторів. І все ж, навіть за таких несприятливих обставин вітчизняна оперна творчість не завмирає. Більше того, саме в цей період намічаються головні стилістичні течії в її розвитку (пізніше, на жаль, нівельовані засадами соцреалізму). Одна з них репрезентована творами, що продовжують романтично-побутову лінію Лисенкових "Утопленої", "Різдвяної ночі", "Наталки-Полтавки". Для цих творів притаманне поєднання елементів психологічної драми, лірико-комічних та казково-фантастичних моментів, введення розгорнутих сцен обряду, ритуалу, музична мова базується переважно на фольклорних засадах, широко вжито етнографічні моменти. Прикладом можуть бути такі твори, як "Купальська іскра" Б. Підгорецького (1901, лібрето Л. Яновської), "Наймичка" П. Сениці (1913, лібрето композитора, незавершена), "Пан сотник" Г. Козаченка (1902, лібрето композитора (за Шевченком), український переклад М. Садовського). В цьому ж річищі робляться спроби втілити героїко-патріотичну тематику, започатковану Лисенком у "Тарасі Бульбі". На жаль, незавершеним лишився задум двох опер К. Стеценка: "Полонянка" (1902—1903,

лібрето Є. Кротевича) [1] та "Кармелюк" (1905—1906, лібрето Л. Пахаревського (за оповіданням Марка Вовчка)). Як велику героїко-історичну оперу було задумано "Роксолану" Д. Січинського (лібрето В. Луцика (за драмою І. Франка), пізніша літературна редакція С. Чарнецького) [2], проте в остаточному вигляді в ній явно переважали засади мелодрами, що розгортається на умовно-орієнтальному тлі [3].

Український національний елемент притаманний також комічній опері М. Лисенка "Енеїда" (лібрето М. Садовського та Л. Старицької-Черняхівської, прем'єра відбулася в театрі М. Садовського у 1910 р.). Травестійна форма поеми І. Котляревського вуалювала гостросатиричне викриття царського самодержавства, а яскрава образність жанрових епізодів, активне залучення пісенно-танцювальних джерел зближували "Енеїду" із народно-побутовою оперою.

Сюжет поеми І. Котляревського став також основою комічної опери Я. Лопатинського "Еней на мандрівці" (1912, лібрето М. Курцеби), що поєднує ознаки української народної опери та європейської оперети [4].

Песимізм і зневіра, що запанували в інтелігентських колах після поразки Революції 1905 р., в період реакції спричинили в мистецтві посилення індивідуалістичного сприйняття реалій. У музичних творах на зміну громадянській темі приходить образність, породжена картинами минулого, підсвідомістю, містикою або чуттєвою еротикою. В оперній творчості прикмети декадансу певною мірою проступають вже в "Ноктюрні" М. Лисенка (1912, лібрето Л. Старицької-Черняхівської). Опера-хвилинка відтворює атмосферу інтимно-салонного музикування в поміщицькій садибі, поєднує побутові реалії та уявно-фантастичні образи. Твір пронизаний кантиленою, елегійністю, ностальгією за минулим. Жанрово визначені епізоди межують із епізодами витонченого, майже імпресіоністичного письма.


Станіслав Людкевич.

Відчуття тривоги, сторожкої бентеги породжує опера О. Глуховцева "Дні нашого життя" (за одноіменною драмою Л. Андреєва). А в опері П. Сениці "Життя є сон" (1909—1911, за сюжетом іспанського драматурга Кальдерона (переклад К. Бальмонта)), панують містично-філософські ідеї. Історичні картини доби Стародавнього Риму визна-

[1] Перша дія "Полонянки" була поставлена на сцені Київського лук'янівського народного дому приблизно 1896 р.

[2] Фрагменти опери виконувалися в Бережанах (Тернопільщина), Станіславі (нині — Івано-Франківськ), повністю її поставлено театром товариства "Руська бесіда" в Коломиї (1911) та Львові (1912), де провідну партію співала Ф. Лопатинська. У 1912 р. оперу поставила в Києві трупа М. Садовського.

[3] У 1993 р. оперу у повному варіанті в оркестровій редакції М. Скорика та літературній М. Стельмаха було поставлено на сцені Державного театру опери та балету ім. І. Франка силами оперної студії Львівського державного вищого музичного інституту ім. М.В. Лисенка.

[4] Опера була поставлена в Коломиї, а також у Львівському театрі товариства "Руська бесіда" Й. Стадника, в Ярославі (1913), у Кракові (1914).

чили задум опери "Лукреція" Г. Ловицького (за Тацітом), а опера "Буйний вітер" М. Тутковського (1914) також відтворює події минулого, цього разу середньовічної драми Ф. Гальма (переклад Т. Щепкіної-Куперник).

Лірично-фантастична "Фея снігів" ("Снігова королева") Ф. Якименка (лібрето М. Кальвокорессі за Г.-Х. Андерсеном) репрезентує імпресіоністичний напрямок вітчизняної опери. А "Суламіфь" (1908, за О. Купріним, доопрацьована 1920), "Мададжара" (1907, за М. Метерлінком, друга редакція — "Сестра Беатріс", 1910), "Флорентійська трагедія" (1913, за О. Уайльдом), "Відьма" (1915, за А. Чеховим) Б. Яновського демонструють пошуки нової виражальності в річищі модернізму. Для цих творів є характерними мотиви містики, екзальтації, еротики, жорстокості та насильства, а в музичній мові — ускладнена гармонія, підкреслена архаїка, "варваризми", витонченість оркестрового письма.

Особливу сторінку оперної творчості становлять започатковані М. Лисенком так звані дитячі опери, розраховані на спеціальну аудиторію юних слухачів. Тут насамперед слід згадати оперу-байку "Ріпка" В. Сокальського на лібрето К. Гай-Сагайдачної (1897), "Івасик-Телесик" (1897—1911, лібрето М. Кропивницького) та "Лисичка, Котик та Півник" (1911, за сюжетом Б. Грінченка) К. Стеценка.

У жанровій ієрархії української музики кінця XIX — початку XX ст. симфонічна творчість посідає вельми скромне місце, поступаючись не лише хоровій, але й оперній. Причини цього — брак належної виконавської бази, обмеження нотодрукування і, врешті, відсутність яскравих здобутків у жанрі в попередню добу. Проте розвиток симфонічної музики все ж відбувається, і цьому сприяє насамперед орієнтація на професіоналізм, підготовка кадрів високої кваліфікації, пожвавлення концертного життя. Поряд із традиційними для української творчості фантазіями, сюїтами, увертюрами виникають симфонії, симфонічні поеми, інструментальні концерти. На жаль, далеко не все із написаного увійшло до надбань сьогодення. Відсутність друку, політичні катаклізми стали причиною втрати багатьох творів, які існували лише в авторських примірниках. Не віднайдено до цього часу ноти фортепіанного концерту Л. Ревуцького, віолончельного Ф. Якименка, багатьох симфонічних композицій О. Горєлова, І. Рачинського, В. Чечотта, Ф. Якименка та ін.

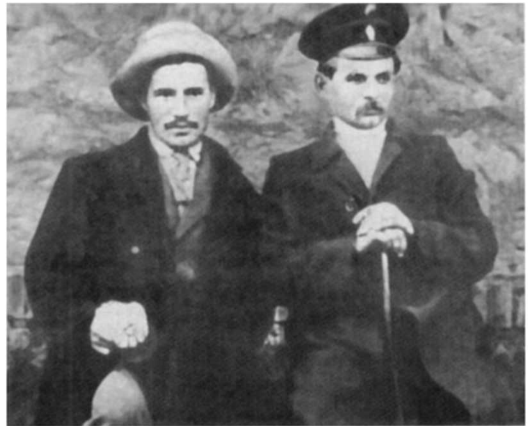
Симфонічна творчість у цей час розвивалася в річищі реалістичних здобутків XIX ст., плідного засвоєння художнього досвіду М. Лисенка, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, О. Глазунова. Так, лисенківські традиції, що визначили магістральне спрямування у становленні українського симфонічного стилю, зумовили, зокрема, ліричнопісенний симфонізм В. Сокальського (сюїта "Зліт соколів слов'янських"), В. Барвінського ("Українська рапсодія"), С. Людкевича ("Капричіо", "Симфонічний танець"), Б. Яновського ("Вій"), Ф. Якименка ("Лірична поема"), П. Сениці (Увертюра) та ін.

У симфонічній музиці знаходить відбиток романтична тенденція, пов'язана з ліричноромансовою образною сферою. Впливи західноєвропейської неоромантичної традиції, здобутків російської музики XIX ст. позначилися на творах І. Рачинського ("Елевзінські містерії"), Б. Яновського ("Фавн і пастушка", "Казка про мертву царівну і сім богатирів"), М. Тутковського ("Циганська вакханалія"), Г. Козаченка ("Східна вірменська сюїта"), Ф. Якименка ("Ангел"), І. Рачинського ("Фея Маб").

Симфонія та інструментальний концерт збагачуються творами Ф. Якименка, М. Тутковського, І. Рачинського, В. Пухальського, С. Людкевича, Л. Ревуцького, П. Сениці, Г. Любомирського, В. Оголевця та ін. У багатьох з них помітне прагнення авторів опанувати симфонізмом як методом музичного мислення, здатного до втілення концептуально складних творчих завдань.

Одне з провідних місць в українській музичній культурі означеного періоду посідає камерно-інструментальна та вокальна творчість. Ідеї революційної доби розширили її тематизм та жанрове коло. Поряд з невеличкими п'єсами (М. Лисенка, В. Пухальського, М. Тутковського), що переважно мали програмний характер, виникають фортепіанні сонати, віртуозні концертні твори, тріо, квартети, квінтети. В камерно-інструментальній музиці знаходить вияв напружений пошук нової виражальності, здатної передати психологічно заглиблену образність. На арену висуваються нові значні постаті української музики, нове покоління композиторів, і серед інших — Я. Степовий, В. Костенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Барвінський, С. Людкевич, П. Козицький.

У вокальній творчості продовжує активно компонувати М. Лисенко. В цей час композитор звертається переважно до поезій своїх сучасників — Лесі Українки, Дніпрової Чайки, О. Олеся, М. Вороного та ін. Поряд у жанрі солоспіву творчо працюють композитори К. Стеценко, Я. Степовий, П. Сениця, Б. Підгорецький, Ф. Якименко, а у Західній Україні — Я. Лопатинський, С. Людкевич, Д. Січинський. Крім вокальних інтерпретацій українських авторів, у колі інтересів композиторів у цей час знаходиться також поезія О. Пушкіна,



Я. Степовий та К. Стеценко.

А. Плещеєва, С. Надсона, К. Бальмонта, Д. Ратгауза, Г. Гейне, В. Шекспіра та ін.

Розвиток української музики на зламі століть був позначений рядом важливих тенденцій. Під демократичними та національними гаслами посилюються творчі контакти митців штучно розділених державними кордонами східного та західного регіонів. Помітно зростає професійна заангажованість композиторів і виконавців, тут відчутним стає вплив досягнень світового мистецтва. Поступово утверджується національна композиторська школа і її засади, визначені творчістю М. Лисенка, плідно розвивають композитори нової генерації — М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич, В. Барвінський. Українська музична культура в цей час пов'язана також із творчістю Ф. Якименка, Б. Підгорецького, Б. Яновського, а також із першими спробами Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Все це визначило її подальший плідний розвиток у період культурно-мистецького піднесення першого десятиліття пореволюційної доби.

Жовтневий переворот і громадянська війна, швидкоплинна зміна суспільних формацій та державних структур

визначили подальші етапи культурного, зокрема музичного, життя країни. 1917 рік — Україна здобуває незалежність, і духовне життя молодої держави за короткий час набуває могутньої енергії, що так довго була позбавлена тіла, жива душа нації починає здобувати плоть. Роки боротьби за державність знаменуються активною суспільно-культурною розбудовою всупереч жорстоким утискам і прямій агресії метрополії, розрусі й нестабільності життя, не лише активно працюють на нових національно-демократичних засадах вже існуючі інститути науки, релігії, культури, але й утворюються нові. Проєвропейська орієнтація уряду Української Народної Республіки визначила провідну роль інтелігенції не лише в будівничо-культурних, але й суспільно-політичних процесах. Громадянсько свідома інтелектуальна еліта країни — вчені, письменники, композитори, художники, режисери, співаки — беруться до вирішення поряд із творчими суто державних організаційних проблем. Будівничими музично-культурного життя молодої держави в один ряд із видатними вченими, письменниками, художниками, поетами стають К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович та інші відомі музиканти.

Активізації музичного життя в Україні сприяло Музичне товариство ім. М. Леонтовича, яке протягом 1922—1928 рр. очолювало всю концертно-театральну роботу. Численні відділи Товариства об'єднували творчі й виконавські сили великих і малих міст України.

У період могутнього піднесення національно-визвольного руху масовий потяг до культури віддзеркалював високий мистецький потенціал народу. За короткий час на державних засадах організовуються Республіканський симфонічний оркестр ім. М. Лисенка (1918), камерно-інструментальні колективи — Струнний квартет ім. Леонтовича (1928) та інструментальне тріо (1925), Квартет ім. Вільйома (1920), Квартет ім. Чайковського (1924) в Києві, вокальні ансамблі, хори, пожвавлюється розвиток кобзарського мистецтва. Серед камерно-інструментальних ансамблів цих років назвемо тріо С. Людкевича (1921), Б. Лятошинського (1922), М. Вериківського (1923), П. Яновського (1924), С. Богатирьова (1926), В. Борисова (1926—1928), В. Фемеліді (1927), класичне тріо В. Косенка (1927), А. Рудницького (1929), Р. Сімовича (1932, 1935), квартети Б. Лятошинського (1922, 1928), П. Сениці (1929, 1931), М. Колесси (1930) та ін. У першому пожовтневому десятиріччі в Україні виникає понад 10 кобзарських капел, серед інших — Перша київська капела кобзарів (1918), Полтавська капела під керівництвом В. Кабачка, за сприяння Г. Хоткевича (1925), Друга українська капела бандуристів у Харкові. Тут-таки у 1927 р. при Музично-драматичному інституті відкривається кобзарський клас на чолі із Г. Хоткевичем.

У цей час створюються державні заклади музичної освіти, поряд із діючими виникають нові: народна консерваторія, диригентський інститут, кобзарська школа тощо [5].

Виняткову роль у культурі України періоду державності мало хорове мистецтво. Особлива увага в цей час надається хоровому виконавству, традиційному для українського народу і вельми впливовому засобу консолідації широких мас довкола національної ідеї. При Міністерстві освіти УНР у 1918 р. створюється відділ організації народних хорів, що всіляко сприяє створенню хо-

[5] Новостворені заклади, попри всі подальші трагічні перипетії та структурні зміни, існують до сьогодні.

рових колективів не лише в Києві, але й у провінціях. Організаторами подібних акцій стають К. Стеценко, М. Леонтович, В. Верховинець, Б. Левитський, Г. Давидовський, О. Кошиць, Я. Калішевський та ін. Активно працюють у ці роки Перший національний хор, яким керує К. Стеценко, художня капела на чолі з Г. Давидовським, Робітничий український хор, хорові колективи Лук'янівського театру та Андріївського українського собору — всі три під керуванням Б. Левитського.

У 1919 р. організовується Республіканська хорова капела на чолі із О. Кошицем, а її гастрольні подорожі за кордоном (1919—1926) стали справжнім тріумфом української пісні й хорового виконавства.

У 1920 р. з ініціативи К. Стеценка та М. Леонтовича створюються державні українські мандрівні капели. Першу з них, в майбутньому "Думку", очолив Н. Городовенко, з другою велику подорож по Україні здійснив К. Стеценко.

Про високий мистецький рівень українських хорових колективів у ці роки свідчить і складний, багатий репертуар, де поряд із творами української класики, духовної музики та народними піснями були хори, кантати та ораторії Гайдна, Моцарта, Бетховена, Рахманінова, Танєєва й ін. Захоплені оцінки рецензій, що з'являлися після концертів в Парижі, Лондоні, Берліні, США. Примітом, "феноменальне, екстраординарне явище" — це про виступи в Парижі у 1929 р. "Думки", якою диригували, окрім Н. Городовенка, О. Глазунов та швейцарський диригент, музичний керівник дягілевських "Русских балетов" Е. Ансерме [6].

Розвинена виконавська база сприяла також творчому процесові. Поряд із творами Лисенка, Ніщинського, народної та духовної музики репертуар хорових колективів поповнювали новостворені композиції К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, В. Верховинця й ін. До пісенно-хорової творчості поряд із творами Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка залучаються О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Тичина, В. Еллан, В. Чумак та ін.

Активізується також хорова творчість Галичини, де в цьому жанрі працюють С. Людкевич, З. Лисько, М. Колесса, Я. Ярославенко, А. Рудницький та ін.

Засадничою була також участь композиторів і виконавців у відродженні української автокефальної православної церкви, у створенні нових форм церковних відправ, зокрема Служби Божої (літургії). Чимало сил та хисту віддали цій справі К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, П. Демуцький, Я. Яциневич, П. Козицький, М. Вериківський. У Західній Україні активно працювали у цій галузі А. Рачинський, М. Кумановський, М. Тележинський, А. Рудницький та ін. Поряд із богослужебними хорами створюється чимало авторських композицій на канонічні тексти концертного призначення, обробок старовинних кантів, псальм, колядок тощо.

У 20-х рр. значними були надбання музичної культури на терені розвою національного театру. Попри шкідливу теорію пролеткульту, що загалом заперечувала доцільність існування театру опери та балету як антисоціального явища, молода держава приділяє йому значну увагу. Насамперед численні приватні антрепризи, що діяли переважно на комерційних засадах, реорганізувались у державні колективи. Це, з одного боку, стабілізувало виконавські тру-

[6] Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 12. Передрук рецензії М. Малька.

пи, зміцнило їхню матеріальну базу, з другого — регламентувало естетично-художнє спрямування діяльності музичного театру, що із часом набрало потворних форм і призвело до значного гальмування оперно-балетного жанру. Але в середині 20-х рр. гасла пошуків національного стилю спричиняли до появи низки художньо значних творів, а головне — накреслили можливі шляхи становлення української опери та балету. Сильною стороною музичного театру був його виконавський склад. У Київській опері працювали Л. Собінов, Д. Смирнов, О. Мозжухін, М. Литвиненко-Вольгемут, у балеті — М. Мордкін, Б. Ніжинська, З. Ланге, С. Лифар, у Харкові — співаки М. Рейзен, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Тессейр, М. Донець, І. Козловський, Л. Саксаганський, диригент А. Пазовський, в Одесі працював видатний хореограф К. Голейзовський, режисер В. Лоський та ін. Оперна творчість означеного періоду була досить активною. Ряд композиторів продовжив попередні пошуки, властиві оперній естетиці початку століття. Завершуються раніш задумані твори і виникають нові редакції опер Б. Підгорецького ("Бідна Ліза", 1919, за повістю Карамзіна), Я. Ярославенка ("Пропаща грамота", 1921, за Гоголем), В. Пухальського ("Валерія", 1923, за Тургенєвим).

Інтерес до розвитку національної культури спрямовує увагу композиторів оперного жанру до лібрето, заснованих на кращих творах української літератури. У 1921 р. К. Стеценко пише монооперу "Іфігенія в Тавриді" (на слова Лесі Українки), М. Леонтович — "На русалчин великдень" (за казкою Б. Грінченка). А у 1929 р. Б. Лятошинський пише "Золотий обруч" (лібрето Я. Мамонтова за повістю І. Франка "Захар Беркут"), твір, якому судилася довга й складна доля. Сюжетні колізії опери, що розкриває одну із героїчних сторінок боротьби українського народу за своє визволення, визначили її героїко-епічне спрямування. Музична мова опери базується на народних джерелах, зокрема, в ній використано архаїчні фольклорні пласти. Головний конфлікт виявляли засоби симфонічної драматургії: численні лейттеми, лейтгармонії, лейттембри тощо розкривають і драматичні ситуації, і психологічно загострені індивідуальні образи опери. Її прем'єра відбулася у 1930 р. в Одесі. У тому ж році її було поставлено в Харкові та Києві. Після нищівної та несправедливої критики опера незаслужено була надовго знята з репертуару. Прем'єра другої редакції відбулася у Львові у 1970 р. Тоді ж композиторові й постановникам було присуджено Державну премію УРСР імені Тараса Шевченка.

Історико-героїчна тема звучить також в операх В. Золотарьова "Хвесько Андибер" (1927, опера-дума на лібрето М. Рильського), Б. Яновського "Дума чорноморська" (1928, лібрето Л. Углай-Красовського), В. Йориша "Кармелюк" (1929, за сюжетом М. Старицького), В. Костенка "Кармелюк" (1930, лібрето Я. Мамонтова і М. Верхацького).

Інтелектуальні зусилля, спрямовані на утвердження ідеї національного єднання, вже наприкінці 20-х рр. різко гальмуються політичними катаклізмами тоталітарного режиму. Офіційна цензура жорстоко діяла у всіх ланках музичного життя. Уніфікації художнього процесу сприяла організована у 1932 р. Спілка композиторів України, що стала надійною ланкою загальної адміністративно-бюрократичної системи.

В оперній тематиці провідне місце в цей час відводиться подіям Жовтневого перевороту, класовій боротьбі, пафосу соціалістичного будівництва. "Розлом" В. Фемеліді, "Щорс" Б. Лятошинського,

"Перекоп" Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тіца, "Вибух" Б. Яновського, "Комбати" Й. Толстякова, "Поема про сталь" В. Йориша, "Трагедійна ніч" К. Данькевича були першими спробами створити музичний театр, співзвучний вимогам Радянської держави. Поступово процес творення оперних композицій був затиснутий в прокрустове ложе методу соціалістичного реалізму, регламентованого офіційною ідеологією тоталітарного суспільства і протягом майже п'ятдесяти років приречений на згасання. Всі спроби новаторського прориву в жанрі засуджувалися офіційними резолюціями ВКП(б), відповідно КП(б) України як "формалістичні безідейні, ворожі народу".

Аналогічні процеси відбувалися також і в балетній творчості. Становлення балету як самостійної музично-сценічної хореографічної форми відбулося в Україні в середині 20-х рр. Проте завершені зразки цього жанру — "Карманьйола" В. Фемеліді (Одеса, 1930, лібрето П. Кривеня), "Ференджі" Б. Яновського (1930, Харків, лібрето М. Борисова), "Пан Каньовський" М. Вериківського (Харків, 1931, лібрето композитора та Ю. Ткаченка) виникають на початку 30-х рр., уже в умовах зміцнення радянського суспільства, в річищі пошуків хореографічних рішень тем і образів, продиктованих його естетикою. Революційна боротьба, соціальні зіткнення в історичному минулому, утвердження здобутків Жовтня — це коло проблем загалом було властивим творчості всіх республік Союзу. В українській музиці саме такими були "Світлана" (1939, лібрето І. Жиги) та балет для дітей "Лелеченя" (1937, лібрето М. Пінчевського) Д. Клебанова (поставлені у Москві у Великому театрі, а також на багатьох сценах Союзу та соціалістичних країн). Однак уже в другій половині 30-х рр. стає помітним прагнення до психологізації балетної дії, наближення її до хореографічної драми. Насамперед ця тенденція виникає в творах, лібрето яких базується на всесвітньо відомих літературних джерелах. Плідні наслідки цього процесу помітні вже в таких творах, як "Міщанин із Тоскани" В. Нахабіна (1936, лібрето В. Галицького за новелою з "Декамерона" Дж. Боккаччо), "Лісова пісня" М. Скорульського (1937, оригінальна хореографічна версія за драмою-феєрією Лесі Українки), "Лілея" К. Данькевича (1940, лібрето В. Чаговця за мотивами поезій Т. Шевченка) та ін. І незважаючи на певне гальмування офіційними колами постановок творів подібного спрямування (так, "Лісова пісня" побачила світ через 10 років після створення), саме вони стають етапними в подальшому розвитку українського балету.

А якою була на той час національна оперета? "Занехаяною й загнаною", як писав у 1925 р. режисер Ю. Смолич. Оскільки театр оперети не увійшов до системи державних установ і майже до 1927 р. був приватною антрепризою, природньо, що поряд із класикою на сценах ставились розбурхані атмосферою непу шаблонні вистави, розраховані на невибагливий міщанський смак. Великі міста і провінції заповнили нашвидкуруч зліплені на манер віденських зразків такі фривольно-еротичні шедеври опереткової вампуки, як "Принцеса доларів", "У хвилях пристрастей", "Ночі кохання", "Підв'язки Борджіа", "Бюстгальтер Марії Антуанетти" тощо. Однак традиції українського музичного театру забезпечили плідність пошуків нової оперети національного спілкування.

Перші спроби створення української оперети здійснювались у річищі "осучаснення" класичних сюжетів. Так, харківський композитор С. Дрімцов у 1926 р.,

спираючись на твір М. Гоголя, створює оперету "Сорочинський ярмарок", де відомі перипетії козака Черевика, його дружини та молодої пари закоханих набирають політичного забарвлення, оскільки новий варіант лібрето О. Гака спирався на соціальний конфлікт "куркулів" (Черевик, Часник, Хівря) та передових комсомольців (Панько, Хотина й ін.). Так само були перелицьовані на новий лад "Запорожець за Дунаєм" (автор нового лібрето — Остап Вишня, музика М. Тіца) і тепер у постановці М. Крушельницького дія відбувалася у Марокко, де українські емігранти Карась, Одарка, Оксана, Андрій та ін., заробляючи на хліб, розігрують перед місцевим населенням виставу "Запорожця" Гулака-Артемовського. Так само була осучаснена "Ніч перед Різдвом" (музика К. Богуславського та О. Рябова).

Помітну роль у період становлення жанру відіграв композитор О. Рябов, який із 1929 р. стає головним диригентом новоствореного у Харкові Українського театру музичної комедії. Численні експерименти композитора, спрямовані "на створення нової революційної оперети" ("Кирпичики", "Секретар Пухтресту", "Сухий закон"), не дали позитивних наслідків. По-справжньому першим вдалим твором Рябова стала оперета "Сорочинський ярмарок" (на лібрето Л. Юхвіда та М. Аваха за М. Гоголем), що, на відміну від одноіменного травестійного твору Г. Дрімцова, є оригінальною, її тематизм спирається на стихію народної пісенно-танцювальної музики.

У 1936 р. у Києві відкрився Театр музичної комедії, для якого наступного року на замовлення головного режисера М. Терещенка було створено М. Вериківським одну із кращих оперет за твором Гоголя "Вій" (лібрето М. Кропивницького), де у втіленні інфернальних мотивів повісті Гоголя акцентуються бурлеск і фантасмагорія. В інтонаційній палітрі твору поєдналися поспівки українських ліричних та жартівливих пісень, старовинних кантів і псальм, танцювальні мотиви. Міцна цілісна драматургія, розгорнуті сольні характеристики, значна роль симфонічних інтермедій, пов'язаних із відтворенням фантастичних епізодів, наближали "Вій" до оперного жанру, і невипадково через десять років композитор переробляє цей твір в оперу.

У центрі завдань, поставлених перед оперетою офіційними настановами, стає втілення сучасної радянської тематики з обов'язковою класовою альтернативою персонажів і засудженням антирадянського елементу. Почали з'являтися твори, в яких ідеологічна заангажованість "виправдовувала" художню недосконалість. Проте успіху вони не мали й швидко забулися. Можливо, єдиним вдалим вирішенням сучасної теми в опереті в цей час стає "Весілля в Малинівці" О. Рябова, де в традиціях національного музичного театру з опорою на пісенно-танцювальний елемент розкриваються події часів громадянської війни. "Весілля в Малинівці" пізніше було вдало екранізоване і довгий час вважалося еталонним у жанрі героїко-романтичної сучасної української оперети. Певною мірою послідовниками О. Рябова в цьому жанрі стають Д. Клебанов та В. Нахабін ("Амурський гість"), З. Заграничний ("Голубі скелі"), С. Тартаковський ("Аеліта") й ін.

Загальними здобутками позначена українська симфонічна музика 20-х рр. На арену виходять два молодих композитори з класу Р. Глієра, які надалі утвердили провідні тенденції українського симфонізму.

Перша симфонія Л. Ревуцького (розпочата у 1916 р.) започатковує тенден-

цію ліричного симфонізму з опорою на національний елемент[7]. Етапним твором цього спрямування українського симфонізму стає створена у 1927 р. Друга симфонія, в якій ознаки народної пісенності стають основою значних образних узагальнень.

Іншу тенденцію українського симфонізму представляє творчість Б. Лятошинського, зокрема його Перша симфонія (1920). Цей твір, що був дипломною роботою молодого композитора (прем'єрою диригував його вчитель Р. Глієр), вже демонстрував властиві й надалі стилю композитора драматизм задуму, монолітність тематизму і динамічність його розгортання.

У річищі симфонічної творчості народжується така нова для української музики форма, як інструментальний концерт. Початковий період розвитку цього жанру був позначений традиційним співставленням віртуозної сольної та оркестрової партій та особливою увагою до національних пісенних джерел. Концерти для фортепіано В. Барвінського (1917—1938), В. Косенка (кінець 20-х рр.), М. Гозенпуда (№ 1 — 1929, № 2 — 1935), Л. Ревуцького (1934, друга редакція — 1964), скрипкові концерти В. Косенка (1918), В. Фемеліді (1926), О. Рябова (1919) й деякі інші твори для віолончелі, духових інструментів та симфонічного оркестру репрезентують цей жанр в межах зазначеного періоду.

Найпопулярнішими формами симфонічної музики цих років стають програмні поеми, увертюри, сюїти. Тематичне коло цих творів нерідко визначають національні традиції, пов'язані із художньою спадщиною народу, класичною вітчизняною літературою, видатними подіями історії тощо. В цьому річищі виникає чимало непересічних композицій, таких як Увертюра на чотири українські народні теми Б. Лятошинського (1927), сюїти "Веснянки" М. Вериківського (1924) "Козак Голота" П. Козицького (1925), "Українська сюїта" М. Колесси (1928), поеми "Кармелюк" В. Борисова (1927), "Каменяр" (1926) та "Галицька рапсодія" (1928) С. Людкевича й ін.

У симфонічній музиці етапним твором стає драматична Друга симфонія Б. Лятошинського (1936), філософська концепція якої відтворювала трагічні злами епохи, високі поривання людини, що задихалась в жорстокій атмосфері тогочасної дійсності. У цей час газета "Правда" публікує ряд статей ("Сумбур замість музики", "Балетний фальш"), спрямованих на приборкання тих, хто, на думку поборників сталінського режиму, відійшов від "єдиного правильного методу соцреалізму". Кращі твори видатних композиторів XX ст. Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва й інших оголошуються "формалістичними", "ворожими народові" і надовго вилучаються із художнього обігу. Майже водночас в українській пресі з'являються аналогічні матеріали з нищівною оцінкою творів Б. Лятошинського, І. Белзи й ін. Багатогодинні збори керівних органів Спілки композиторів затаврували Другу симфонію Б. Лятошинського як "формалістичну" і "ворожу радянському суспільству". Друга редакція, зроблена композитором у 1940 р., не врятувала твір, і його тривалий час не виконували.

Драматичний за своєю природою симфонічний жанр композитори намагаються пристосувати для втілення радісно-оптимістичного, як того вимагали офіційні естетичні норми, відтворення дійсності. Усталюється певний трафарет симфонічної концепції, де конфлік-

[7] У другій редакції цей концерт виконував у Києві перед війною Р. Савицький.

ти зіткнення замінено співставленням контрастного тематизму, а національні традиції розуміються як споживацьке використання численних фольклорних цитат. Примітивне розуміння форми, спрощеність музичної мови виправдовувалося демократичним спрямуванням твору, орієнтацією на "широку слухацьку аудиторію". "Осучасненню" задумів мали сприяти майже лозунгові заголовки, девізи, епіграфи. Звичайно, в симфонічному процесі не все було сірим і однорідним. Проте подібного ґатунку твори, на жаль, визначали клімат мистецького життя, як, до речі, і професійне реноме, офіційне визнання їхніх авторів.

Малоцікавими виявились твори тематичної групи, пов'язаної з образами радянської дійсності. Однією із доктрин пролеткульту була пропаганда так званого виробничого мистецтва, що асоціювалася із засадами практичного соціального спрямування творчої діяльності, прагненням поєднати мистецтво з матеріальним будівництвом нового суспільства, а звідси — утилітаризм музичних форм, натуралізм, зловживання звуковідтворенням робочих процесів тощо. Виробнича концепція була універсальною, вона знайшла втілення в поезії (П. Тичина, В. Семенко), в театрі (ряд постановок Л. Курбаса), в живописних полотнах (К. Трохименко), численних музичних творах (П. Козицький, М. Коляда, В. Нахабін, В. Йориш). Даниною цьому спрямуванню в симфонічній музиці стали "Індустріальна поема" В. Нахабіна, поеми "Штурм Тракторного партизанами" М. Коляди, "Про ентузіазм" В. Рибальченка, "На Заході бій" Д. Клебанова й ін. Більшість із цих творів не витримала перевірки часом і зникла з репертуару.

Одним із небагатьох вдалих програмних симфонічних творів на сучасну тему була "Героїчна увертюра" В. Косенка (1932), сповнена драматичного накалу, динаміки, активної розробки тематизму.

Окрему групу становлять симфонічні композиції програмного спрямування, пов'язані з відомими літературними творами, серед яких "Лілея" Г. Майбороди, "Тарас Шевченко" і "Отелло" К. Данькевича.

Серед творів для камерного оркестру відзначимо здобутки композиторів західних реґіонів: Сюїту Т. Маєрського, "В горах" М. Колесси, патріотичні марші Б. Кудрика, "Перші запорожці", Я. Ярославенка, "Думку-шумку" В. Безковайного й ін.

Твори для духовного оркестру мали переважно прикладне значення. Це були численні марші, похідні пісні патріотичного спрямування. У Східній Україні до 1929 р. для українських національних підрозділів їх писали П. Козицький ("Марш Дніпропетровського полку"), В. Івановський ("Військовий марш"), пізніше для Червоної армії подібні композиції творили Б. Лятошинський, М. Вілінський, Л. Ревуцький, В. Косенко й ін.

Особливо зазначимо роль духової музики в середовищі оборонців української державності — Січових стрільців, що вирізнялося високою музично-поетичною культурою. Активно писали для них музику Я. Ярославенко, О. Ваньчик, А. Рудницький та інші західноукраїнські композитори.

Серед концертних п'єс для духового оркестру вирізнялися твори Г. Драненка ("Українська рапсодія"), Ф. Якименка (сюїта "Українські малюнки"), Є. Юцевича ("Маленька сюїта"), Б. Кудрика ("Просвітянська урочиста увертюра"), Я. Ващука ("Стрілецькі вальси") та ін.

В означеному періоді певними здобутками позначена камерно-інструмен-

тальна і вокальна творчість. Доробок композиторів, які розпочали свою діяльність ще на початку століття, збагачується новими творами. Свідченням високої культури інструментального мислення стає активне звертання до жанру сонати. Сонату, започатковану в українській клавірній музиці ще Д. Бортнянським, а далі продовжену в творчості М. Лисенка та його молодших послідовників — В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, в 20-х рр. компонують Б. Лятошинський (Перша соната, 1924; Соната-балада, 1925), В. Косенко (Сонати № 1, 1922; № 2, 1924; № 3, 1926), І. Белза (1929), М. Скорульський (1926), Тіц (Сонати № 1, 1924, та № 2, 1926), Фемеліді ("Романтична соната", 1927). Для інших інструментів, зокрема для скрипки, альта, віолончелі, сонати писали Т. Таранов, В. Золотарьов, В. Барвінський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Коляда, В. Косенко, М. Вілінський, А. Рудницький, Б. Кудрик.

Значний інтерес представляють також створені у цей час фортепіанні цикли "Відображення" Б. Лятошинського (1825), "Українська сюїта" В. Барвінського, "Великі варіації для фортепіано" Н. Нижанківського (1920—23), "Картинки Гуцульщини" М. Колесси (1934), "11 етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка (1928), "Веснянки" М. Вериківського (1924) та ін. Серед ансамблевої музики цих років відзначимо тріо С. Людкевича (1921), Б. Лятошинського (1922), М. Вериківського (1923), Б. Яновського (1924), С. Богатирьова (1926), В. Борисова (1926—1928), В. Фемеліді (1927), "Класичне тріо" В. Косенка (1927), Н. Нижанківського (1928), А. Рудницького (1929), два тріо Р. Сімовича (1932, 1935), квартети Б. Лятошинського (Другий, 1922, і Третій, 1928), П. Сениці (1929, 1931), М. Колесси (1930).

Камерна вокальна творчість, що стимулювалась активною концертною практикою і видавничою діяльністю, мала у цей час надзвичайно високий рейтинг. Вирвавшись із пут провінційно-міщанського солоспіву, український романс 20-х рр. демонструє дійсно європейський рівень. Тематично-образне коло зацікавлень композиторів, не минаючи української класики і творчості сучасних поетів (Тичини, Рильського, Олеся, Вороного й ін.), значно розширює поезія російських (Пушкіна, Лермонтова, Северянина, Блока, Апухтіна, Тютчева), зарубіжних (Верлена, Уайльда, Тагора й ін.). У кращих романсах В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Я. Степового, П. Козицького, М. Коляди, К. Стеценка, М. Вериківського, С. Людкевича, Н. Нижанківського й інших композиторів поряд із соціальними та громадянськими мотивами розкривається багатий і розмаїтий світ людських почувань, образи філософськи заглиблені, красиві й витончені.

У 30-х рр. суспільно-політичні процеси в країні, зокрема жорстокий наступ на релігію і репресивні заходи проти церкви й духовенства, суттєво змінили статус не лише культової, але й загалом хорової музики. Композитори, які донедавна плідно працювали в хоровому жанрі, тепер віддають перевагу інструментальному, а в хоровій творчості провідними стають масова пісня, славильні кантати, оди, здравиці тощо.

І все ж серед кантат 30-х рр. назвемо видатні твори. Це насамперед "Заповіт" С. Людкевича за одноіменним твором Т. Шевченка (1934), кантати "Наймит" та "Конкістадори" (1941) на вірші І. Франка. Симфонічні засади, струнка драматургічна побудова наближують їхню форму до вокально-симфонічної поеми.

Великою заслугою композиторів Західної України було подальше плекання

духовної музики. А. Рудницький, А. Рачинський, М. Кумановський, М. Тележинський створюють в ці роки і "Служби Божі", і концертні твори на релігійну тематику.

Друга світова війна різко й безжалісно руйнує усталений ритм суспільного життя. Україна опиняється в окупації. Найзначніша частина української інтелігенції (сюди увійшли провідні діячі музичної культури 30-х рр.) встигла евакуюватися за Урал та до Середньої Азії, молодші за віком пішли добровольцями на фронт або вели концертне обслуговування у прифронтових зонах та госпіталях у складі численних бригад і найменша група залишилася в окупованій німцями Україні.

Перебування українських композиторів в евакуації — незвичайний складний етап їхнього життєвого та творчого шляху, пов'язаний з уболіванням за долю батьківщини, рідних, знайомих, друзів. Діяльність митців скеровувалась на освітню працю та створення тих суспільно необхідних музичних творів, що так чи інакше проектувалися на воєнну проблематику. Йдеться насамперед про пісенну та хорову творчість. Воєнна тематика залишила слід у народнопісенній творчості на Сході та Заході України. Так, наддніпрянські пісенні зразки, чисельно достатньо обмежені, дають узагальнене відтворення мотивів проводів на війну, розлуки, смерті воїна, туги рідних за сином, братом і чоловіком у дусі стилістики, характерної для традиційних українських народних пісень. Водночас з'являються пісні полонянок, партизанські та на честь воєнних перемог Червоної армії. Особливого поширення у цей час набули авторські пісні — аматорські та професійні, зокрема, на тексти П. Воронька, А. Малишка, О. Ющенка, які розспівувалися на мелодії таких широковідомих пісень, як "Там, де Ятрань круто в'ється", "Розпрягайте, хлопці, коні", "Про Кармелюка", "По долинам и по взгорьям" та ін. Неабиякою популярністю користувалися пісні М. Блантера, К. Лістова, Б. Мокроусова, В. Соловйова-Сєдого та ін.

Складні й суперечливі історичні реалії, що склалися в західноукраїнських областях під час війни, висунули на військову арену ще одного учасника — Українську повстанську армію, яка протистояла одночасно арміям гітлерівської Німеччини та Радянського Союзу. У контексті цього пісенна спадщина, залишена УПА, вражає своїми обсягами, неймовірно широкою шкалою образного змісту і дивовижно щирим тоном вислову. Унікальний на сьогодні збірник "Пісні УПА" дає уявлення про репертуар повстанців — пісні, що виникли в їхньому середовищі, народні, пісні Січових стрільців, українських націоналістів і післяповстанські (табірні та тюремні) [8]. Показово, що драматичні історичні перипетії, що склалися під час війни між УПА та Червоною армією, в тогочасних піснях Радянської України відображені не були, тоді як сюжети багатьох пісень УПА були пов'язані з цією тематикою.

Образно-поетичний лад багатьох радянських воєнних пісень, комунікативність їх виражальних засобів належали до типових пісенно-стильових ознак передвоєнного періоду. Героїка як запорука перемоги, моральної переваги над ворогом, заклик до справедливої помсти домінує у масових піснях та інших творах українських авторів, покликаних утвердити оптимістичний пафос та здійснити мобілізаційну місію музики у цей час. Тоді ж з-поміж написаного за

[8] Пісні УПА // Літопис УПА / Зібрав і зредагував З. Лавришин. — Торонто; Львів, 1996—1997. — Т. 25.

своєю художністю вирізняється "Клятва" Г. Верьовки на вірші М. Бажана (1941). Інші інтерпретації цього вірша належать К. Данькевичу, Ю. Мейтусу, М. Тіцу та В. Барабашову. Сувора дійсність не заслонила світу ніжних емоційно-зворушливих образів "Колискової" М. Рильського, що привабила багатьох композиторів — сучасників поета — Л. Ревуцького, К. Данькевича, П. Козицького, В. Борисова, А. Штогаренка, М. Вериківського, Б. Лятошинського та ін.

Іншою рисою музики цього періоду слід вважати тяжіння до програмності літературного та узагальненого плану. Воєнна тематика сприяла появі гостро актуальних вокальних ("Дума про матір Україну" (1942, на вірші М. Рильського), вокально-симфонічних творів, серед яких — кантата "Гнів слов'ян" (1941) і вокально-симфонічна поема "Чернець" (1942, пам'яті видатного музикознавця М. Грінченка) М. Вериківського, ораторія "Голос матері" М. Скорульського (1943), кантата "Клятва" Ю. Мейтуса (1941). Серед них привертає увагу кантата-симфонія А. Штогаренка "Україно моя" (1943, на вірші А. Малишка та М. Рильського). Чотири частини — "Вставай моя рідна", "Колискова", "Партизанська" та "До перемоги нас Партія веде" — вилилися в цілісну симфонічну форму, яка обіймає галерею контрастних рельєфно-виразних образів.

Значну частину воєнного доробку українських композиторів становили твори на інонаціональну тематику. Цьому сприяло осмислення музичної культури азіатських народів, співпраця з їх інтелігенцією. Йдеться про башкирську тематику в опері П. Козицького "За Батьківщину" (1941), туркменську в операх Ю. Мейтуса "Лейла і Меджнун" (1945) та "Абадан" (1943), в балеті О. Зноско-Боровського "Ак памик" (1945) тощо.

Не применшуючи значення цього доробку, а також цілого ряду творів інших українських композиторів, як, приміром, фортепіанного квінтету "Пам'яті Абая Кунанбаєва" (1943) і "Степової поеми"(1944) М. Скорульського, "Сюїти на башкирські теми" для струнного квартету П. Козицького (1947), струнного квартету "В Туркменії" О. Зноско-Боровського (1942), "Дагестанської сюїти" В. Борисова (1942), творів на узбецьку тематику М. Вілінського, А. Коломійця, а також музики до драматичних спектаклів узбецьких театрів ім. Хамзи й ім. Мукімі Л. Ревуцького та ін., все ж поза історичним коментарем згадані композиції розглядати не можна.

Українську вісь тодішнього мистецького життя утворює прем'єра в Іркутську опери М. Вериківського "Наймичка" (1943) та творчість Б. Лятошинського. Перебуваючи під час війни в евакуації в Саратові і працюючи на Українській радіостанції ім. Т. Шевченка, Лятошинський опрацював понад 100 українських народних пісень для хору a capella і голосу з фортепіано (три збірники), а також написав "Шевченківську сюїту" для фортепіано (1942), Фортепіанне тріо № 2 (1942), Квартет № 4 (1943), "Український квінтет" (1942—1945). За симфонічним розмахом "Український квінтет" Лятошинського — провісник його Третьої симфонії стає видатним явищем української музики воєнної доби.

Художньо-естетичне трактування воєнної тематики симфонічними засобами випливало з високих ідейно-моральних засад людини-борця, визволителя, переможця. Музичну стилістику, що сформувалася у 30-ті рр., зокрема програмність узагальнено-психологічного та літературно-сюжетного типу,

продовжує насамперед жанр романтичної поеми, в якій знаходили найбільш адекватне відображення різні емоційно-суспільні градації воєнної пори: патріотичні ("Поема про Батьківщину" для симфонічного оркестру В. Борисова (1943), "Вітчизна" К. Домінчена (1943), "Листи з фронту" В. Гомоляки (1946), офіційно-екстатичні ("Шляхами слави" Ю. Мейтуса (1945), "Повернення героя" Н. Нахабіна (1947), оптимістичний пафос світовідчуття (Четверта українська сюїта Ю. Мейтуса (1942) , поема "Дніпро" (1947) і рондо "Пісня юнаків" С. Людкевича (1948), його ж "Не забудь юних днів" (1956) та "Наше море" (1957) тощо). Власне, симфонічних версій на воєнну тематику небагато: Друга симфонія К. Данькевича (1945) та Перша симфонія Д. Клебанова (1945).

Героїко-патріотичну тематику воєнного часу представляють також твори прославного характеру. Йдеться, зокрема, про дві ювілейні кантати М. Вериківського: "Микола Лисенко" для вокального тріо, хору та симфонічного оркестру (1942, до 100-річчя від дня народження М. Лисенка) та "До 25-річчя Академії наук УРСР" для тенора, хору та симфонічного оркестру (1944).

Складним і неоднозначним було сценічне втілення воєнних подій, що вимагало пошуку відповідних сюжетів, адекватних драматургійних засобів та сучасного музично-стильового вирішення. Щодо цього сюжетна основа опери Ю. Мейтуса "Молода гвардія" (1947, лібрето А. Малишка) якнайповніше відповідала тодішнім уявленням про боротьбу партизанського підпілля. В музичних характеристиках героїв авторові вдалося уникнути трафаретності, декларативності, тут багато вдалих інтонаційно-жанрових замальовок у сольних та хорових епізодах, запозичених з музичного побуту Донеччини. Зроблена професіонально і майстерно, опера користувалася успіхом у колишньому Союзі та країнах соціалістичної демократії.

Мистецько-культурне життя в окупованій Україні — незвичайний етап в житті народу — обмежується деякими формами самоорганізації певної частини творчої інтелігенції, яка з різних причин залишалася в містах Східної України чи переїздила до Львова. З "Мистецької хроніки" багатьох некомуністичних газет того часу ("Українське слово", "Нове українське слово", "Литаври", "Світлий промінь" (Київ), "Нова Україна" (Харків), "Одесская газета", "Донецкий вестник", "Львівські вісті" та "Наші дні" (Львів)) видно, що за достатньо короткий час було частково поновлено освітню, спілчанську та концертно-театральну діяльність. На базі Київської консерваторії та театрального інституту відкрито Музично-драматичну академію ім. М. Лисенка. До її педагогічного складу входили О. Лисенко, І. Сагатовський, О. Музиченко (члени президії), піаністи В. Беклемішев, І. Максимович, Р. Лисенко, музикознавці О. Лисенко, В. Павкович, фольклористи М. Гайдай, Д. Ревуцький, диригенти М. Радзієвський, М. Тараканов, К. Кукловський, П. Гончаров, співачка М. Донець-Тессейр. Невдовзі відновлено діяльність Спілки композиторів (голова — І. Тишко, професори — В. Івановський, В. Грудин, Н. Наделенко, П. Глушков, М. Недзведський та ін.), Української національної хорової капели (головний диригент — П. Гончаров). З капелою, що обслуговувала Володимирський і Софійський собори та Троїцьку церкву працювали диригенти Н. Городовенко, В. Уманець, А. Татарко й О. Сніжинський.

У листопаді 1941 р. відкрився сезон у Київській Великій опері. До її штату входили С. Горбенко, В. Брюкнер (директор і художній керівник; капельмей-

стер кенігсберзького радіо), Л. Яновський, О. Пресич (диригенти), М. Шереметьєв, М. Зубарев, О. Горська (режисери), І. Курочка-Армашевський (головний художник), Л. Косміна, В. Бабенко, В. Пейтан (художники); М. Тараканов (хормейстер), М. Макаров та М. Васютинський (балетмейстери). Вже наприкінці зими 1942 р. ставлення німецької влади до суто українських справ різко погіршується, запланована постановка опер М. Лисенка, за винятком "Наталки Полтавки", залишається лише в плані театру; не зазнає змін, натомість, увесь довоєнний традиційний репертуар західноєвропейських та російських класиків. Німці посилюють контроль над мистецько-культурним життям в Україні, керуючись власними практичними інтересами. Якщо українцям дозволялося очолювати хори, то керівництво симфонічних оркестрів, оперних театрів доручали німцям або союзникам — італійцям, румунам (як в Одесі). Певного коригування зазнавав також оперний репертуар за рахунок безумовного введення німецьких, італійських та румунських опер з виконанням в оригіналі. Зокрема, німецькою мовою було поставлено опери Р. Вагнера "Лоенгрін" і "Тангейзер" та "Богему" Дж. Пуччіні. Зміни стосувалися також репертуару оркестрів та камерних ансамблів. Так, перевагою користувалися твори німецьких, австрійських класиків та романтиків. Кадрове питання, пов'язане з комплектуванням оркестрів та оперних труп, як і гастрольні поїздки, належали до компетенції німецьких диригентів та музикантів.

У Києві також діяв російськомовний Театр малих форм Kleinkunsttheater, що об'єднував циркових артистів, вокалістів, танцівників, спортсменів; ставив здебільшого невибагливі розважальні ревю, балетно-циркові пантоміми, давав концерти. Диригентом і художнім керівником його були Г. Телен та К. Кукловський.

Аналогічною до київської була культурна ситуація в Харкові, де продовжували працювати Консерваторія ім. М. Лисенка, Оперний театр, Міський драматичний театр ім. Т. Шевченка (драма і оперета), діяли Національна хорова капела (диригент — В. Ступницький), оркестр народних інструментів, ансамбль бандуристів, вокальний квартет, фортепіанне тріо.

В окупаційному Харкові залишилося чимало відомих музикантів, серед яких — композитори В. Костенко, М. Тіц, диригент В. Ступницький, музикознавець Й. Миклашевський, піаністи професор В. Петров, М. Полевський, співаки В. Габрилович, Б. Гмиря, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Гришко та ін.

Мистецько-культурне життя Одеси мало свої відмінності, обумовлені її воєнно-адміністративним статусом. Перебуваючи під владою союзної Німеччині Румунії, місто було офіційною столицею Задністров'я (так званої Трансністрії) на чолі з губернатором румунським професором Алексяну. В місті діяло п'ять театрів, зокрема Театр камерної оперети, Міський театр опери і балету, а також консерваторія (1943 р. нараховувала 812 студентів різних національностей). З відомих одеських музикантів тут продовжував працювати хормейстер К. Пігров. Показово, що український музичний репертуар практично ігнорувався одеськими музикантами (!), тоді як поруч з німецькою, румунською музикою відкрито виконувалася російська, вшановувалися російські поети і композитори.

Осібне місце в окупованій фашистами Україні посідали західні реґіони, зокрема Львів, музична громадськість

якого (С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, Р. Сімович, Н. Нижанків-ський, З. Лисько, Й. Витвицький, піаніст Р. Савицький, скрипаль Р. Кришталь-ський, віолончеліст П. Пшеничка, диригенти Є. Козак, Л. Туркевич, Я. Барнич та ін.) цілеспрямовано і всупереч новим чужим порядкам почали здійснювати українську політику в мистецько-культурному житті. Насамперед було поновлено діяльність Спілки українських музик, Музичне товариство ім. М. Лисенка, створено Краєвий інститут народної творчості, а при ньому Концертне бюро з Мистецькою радою. В межах мистецького заходу — Дні української культури — силами львівських і київ-ських музикантів виконувалася хорова й камерно-інструментальна музика українських композиторів. До видатних подій воєнного Львова необхідно віднести дві: всенародне святкування 100-річчя від дня народження М. Лисенка в оперному театрі (1942) та виконання "Кавказу" С. Людкевича (1943).

Своєрідну і цікаву сторінку музично-культурного життя Львова у цей час становить діяльність оперного театру, колектив якого очолив талановитий режисер В. Блавацький. Тут працювали диригент Л. Туркевич, хормейстер Я. Во-щак, балетмейстери Є. Вігілєв і М. Трегубов, художник М. Радиш, концертмейстер М. Лисенко, співаки З. Дольницький, О. Руснак, В. Тисяк, М. Антонович, М. Скаля-Старицький, І. Задорожний, І. Маланюк, Л. Черних, Є. Поспієва-Раїнська, Н. Шевченко, танцівники Н. Слободян, Р. Геринович та багато ін. Директором опери для німців був Ф. Вайдліх, диригентом — А. Копп. За три неповних сезони у львівській опері відбулося 40 оперних і балетних прем'єр. Першопрем'єри ставились для окупантів, другі прем'єри — для місцевих глядачів. Гастрольні вистави німецької опери могли відвідувати лише німці. Незважаючи на це, львів'яни дбали про реноме української опери. Так, неординарною подією театрального Львова була постановка "Гамлета" В. Шекспіра (переклад М. Рудницького, музика М. Лисенка і Л. Туркевича, режисура Й. Гірняка). Поруч з оперним театром упродовж 1942—1944 рр. діяв Театр малих форм "Веселий Львів".

Життєві та культурні реалії у перші повоєнні роки — не менш складний суперечливий етап в історії України, аніж у довоєнний період. З одного боку, велика моральна сатисфакція народу-переможця, здавалось, відкривала незвичайні перспективи перед радянськими людьми, а з іншого — розпочинався новий ідеологічний наступ сталінізму. Партійні документи, що з'являються у цей час, стосуються творчої інтелігенції усіх союзних республік. У галузі музики їх започатковує Постанова "Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі" (1948), що стає приводом для безпідставних звинувачень цілого ряду композиторів у формалізмі (Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, М. Мясковського, Г. Попова, В. Шебаліна). Постанова "Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) "Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі" до попереднього списку "формалістів" додала імена Б. Лятошинського, М. Вериків-ського, Г. Таранова, а М. Колессі й Р. Сімовичу інкримінувала національну обмеженість. У 1951 р. у "Правді" було розкритиковано опери "Від щирого серця" Г. Жуковського та "Богдан Хмельницький" К. Данькевича. Названі партійні документи відновлювали систему гонінь і переслідувань творчої інтелігенції.

Після появи згаданих документів музично-культурний процес в Україні підпорядковується вимогам офіційної пар-

тійно-політичної доктрини. Внутрішньодержавний аспект в культурі обіймає весь комплекс суспільно-обов'язкових тем, обумовлених як післявоєнним міжнародним статусом Радянського Союзу, так і настановами ортодоксальної комуністичної ідеології. На жаль, процес реалізації вказаної тематики не обмежився 40-ми рр., а залишив значний слід в українській музичній культурі аж до середини 80-х рр.

Музично-стильовий профіль українських радянських масових пісень, а це підкреслена величавість, гімничність мелосу з елементами маршовості — в одному зі стилістичних рядів та підкреслено різкий плакатний стиль виразу, гранично ритмізований — в інших, чітке драматургічне розмежування заспіву та приспіву з їх виразно окресленим інтонаційно-ритмічним контуром і був найадекватнішим втіленням методу соціалістичного реалізму в музиці. Проте і цей жанр не стояв на місці, а видозмінювався й оновлювався, набуваючи в руках талановитих майстрів яскравого індивідуалізованого виразу. Руйнування пісенного штампу відбувалося через надходження інтонацій з музичного побуту українського села і міського романсу, танцювальної ритміки, які уособлювали живе людське чуття, ставали виявом особистісних переживань. З цього огляду свіжий та неповторний голос майстра-пісняра П. Майбороди і зазвучав на повну силу в 50—60-ті рр., започаткував нову лінію ліричної пісенності. Пісні, а особливо ті, що були написані у співдружності з А. Малишком ("Журавлі", дует "Ми підем, де трави похилі", "Рідна мати моя" як і "Київський вальс" та "Білі каштани"), принесли авторові всенародне визнання. Ліричну стихію пісень П. Майбороди продовжили І. Шамо й О. Білаш у 60—80-ті рр. Ця ж гілка сольної та хорової

Платон Майборода.

музики була розвинута також у пісенній творчості В. Верменича і львівських композиторів А. Кос-Анатольського, Є. Козака. Популярні у 60-ті рр. естрадні пісні М. Скорика, стилістично пов'язані з традиціями галицької пісенності та новими джазовими віяннями, стимулювали розвиток української естрадної музики, що невдовзі підтвердилося пісенною творчістю Б. Янівського, Б. Буєвського, В. Івасюка, І. Поклада, І. Карабиця та ін.

У творчості українських композиторів кінця 40—50-х рр. виділимо кілька обов'язкових тем, що так чи інакше нав'язувались митцям: революції та війни, возз'єднання України з Росією та Західної України з УРСР. Зрозуміло, що втілення цієї історичної тематики було важливе передусім з понять тогочасних ідеологічних завдань і працювало на політичний імідж єдиної великої держави (1949). 300-річчю возз'єднання України з Росією поряд з багатьма іншими творами присвячено оперу "Богдан Хмельницький" К. Данькевича (1951, інші редакції — 1953 і 1977—1978 рр.).

Її героїко-епічний стиль якнайповніше демонстрував торжество провідної ідеї, а також консонував з великодержавницькими амбіціями Москви. Опера була в центрі уваги музичної громадськості не лише України, але й всього Союзу (в 1951 р. вона виконувалася на сцені Великого театру в Москві в дні Декади української літератури і мистецтва) та ілюструвала новий зразок радянського академічного напрямку в музиці. Монументально-плакатний стиль опери реалізувався через зіставлення величних хорових сцен з епічно зосередженими аріями, монологами. Навіть пристрастний дует Богдана і Соломії написаний плакатно й укрупнено. Уведення та розробка народнопісенного і танцювального матеріалу далекі від завдань стилізування історичної епохи. Опера демонструє засвоєння та переосмислення на українському ґрунті традицій російської оперної класики, зокрема М. Глинки й П. Чайковського.

До іншої дати — 10-річчя возз'єднання Західної України з УРСР — виникає цілий культурний пласт, пов'язаний з освоєнням карпатської тематики, з музично-фольклорною лексикою західного регіону. І хоча програма таких творів нерідко тенденційно протиставляла важке минуле та щасливе радянське сьогодення, багато композиторів несподівано відкрили для себе цікаві пласти західноукраїнського музичного фольклору з його відмінною ладовою і метроритмічною організацією, жанровим багатством та унікальною етнофонією. Цю тенденцію виявляємо у різних музичних жанрах. Назвемо "Поему возз'єднання" Б. Лятошинського (1949), сюїту "Закарпатські ескізи" В. Гомоляки (1950), "Закарпатську рапсодію" М. Вериківського, "Українську сюїту" № 2 Г. Таранова (1950), "Гуцульську рапсодію" Г. Майбороди (1952), а також Першу симфонію М. Колесси (1949), "Гуцульську" (1945), "Лемківську"(1947) симфонії Р. Сімовича і "Прикарпатську симфонію" С. Людкевича (1952). Карпатську тематику втілено також в операх "Заграва" ("Назустріч сонцю", 1950) А. Кос-Анатольського, "Буковинці" ("Карпатська бувальщина", 1957) М. Кармінського, "Милана" Г. Майбороди (1957), котру вирізняють національна виразність, вокальна пластичність та яскрава колоритна оркестровка.

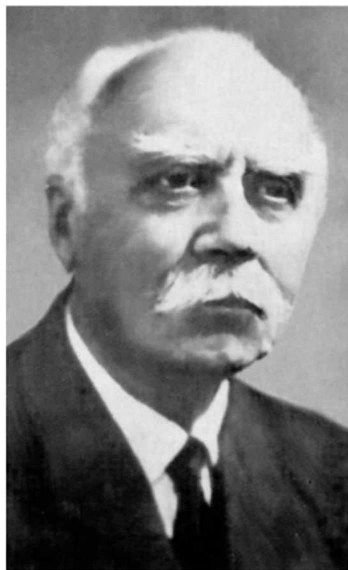
У ці ж роки в інструментальній музиці актуалізується тенденція, пов'язана з втіленням програмності, й виникає цілий ряд творів, навіяних образами національної та світової класики: Сюїта №2 "Пам'яті Лесі Українки" А. Штогаренка (1951), поема "Не забудь юних днів" С. Людкевича (до 100-річчя від дня народження І. Франка, 1956), сюїти Б. Лятошинського "Тарас Шевченко" (з музики до однойменного фільму, 1951), "Ромео і Джульєта" (з музики до спектаклю, 1952) та симфонічна балада "Гражина" (за однойменною поемою А. Міцкевича, 1954) та ін. Образи сучасності переосмислені в музиці численних інструментальних сюїт: "Картини моєї Батьківщини" В. Нахабіна (1952), 5 сюїт, зокрема "Алтайська сюїта" Г. Таранова (1955), "Молодіжна сюїта" В. Рибальченка (1957), Сюїта на слов'янські теми А. Солтиса (1949), "Дагестанська сюїта" В. Борисова (1942), сюїта "Українські танці" В. Кирейка (1958) та ін.

Розвиток української музичної педагогіки, виконавства, а отже, заснування нових виконавських колективів, поява здібних музикантів — скрипалів, піаністів, віолончелістів, баяністів — викликають потребу в належному сучасному репертуарі. Так, у повоєнний період з'явився ряд концертів для народних інструментів, що було свідченням тісних

А. Кос-Анатольський із сестрами Байко.

зв'язків тогочасної композиторської та педагогічної практик. Йдеться про Концерт для баяна з оркестром К. Чайкіна (1950), два концерти для балалайки з оркестром Т. Шутенко (1953, 1954—1956), Концерт для балалайки і бандури з симфонічним оркестром Г. Таранова (1954), Концерт для домри з оркестром Д. Клебанова (1951) та К. Домінчена (1955). Належне місце у педагогічному репертуарі посів Концерт для арфи з оркестром А. Кос-Анатольського (1954). Значні успіхи пов'язані з розвитком фортепіанного концерту. Поруч з традиційним циклічним концертом (С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, В. Нахабін, О. Жук, Ю. Знатоков, Т. Маєрський, М. Сильванський) виникають "Поема-концерт" М. Тіца (1947), сюїта "Партизанські картини" А. Штогаренка (1959), його ж "Поема-концерт" (1977), Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського (1953) та ін. Якщо цей твір становить фрагмент насиченої напруженої творчої біографії митця, то Третя симфонія композитора за широтою відтворення картин тодішньої складної дійсності, потужним динамізмом симфонічного розвитку, синтезом епічного з експресивно драматичним та величною архітектонікою цілості — вершинне явище української симфонічної музики (1951, друга редакція — 1955). Взаємодія авторського і фольклорного в симфонії демонструє особливі форми роботи з тематизмом, що здійснюється через техніку інтонаційно-тематичних зв'язків, модифікацій, переосмислень і до кінцевих смислових узагальнень. Під впливом Третьої симфонії в українській музиці формувалася нова плеяда шістдесятників.

Якщо симфонічна творчість Лятошинського репрезентувала конфліктно-драматичний тип симфонізму, то поруч з ним розвивався музичний напрямок ліричного спрямування, еталоном якого в українській музиці була Друга симфонія Л. Ревуцького, музично-естетичні засади якої, що випливали з ліричної пісенності, продовжили учні композитора: брати П. і Г. Майбороди, В. Ки-



Лев Ревуцький.

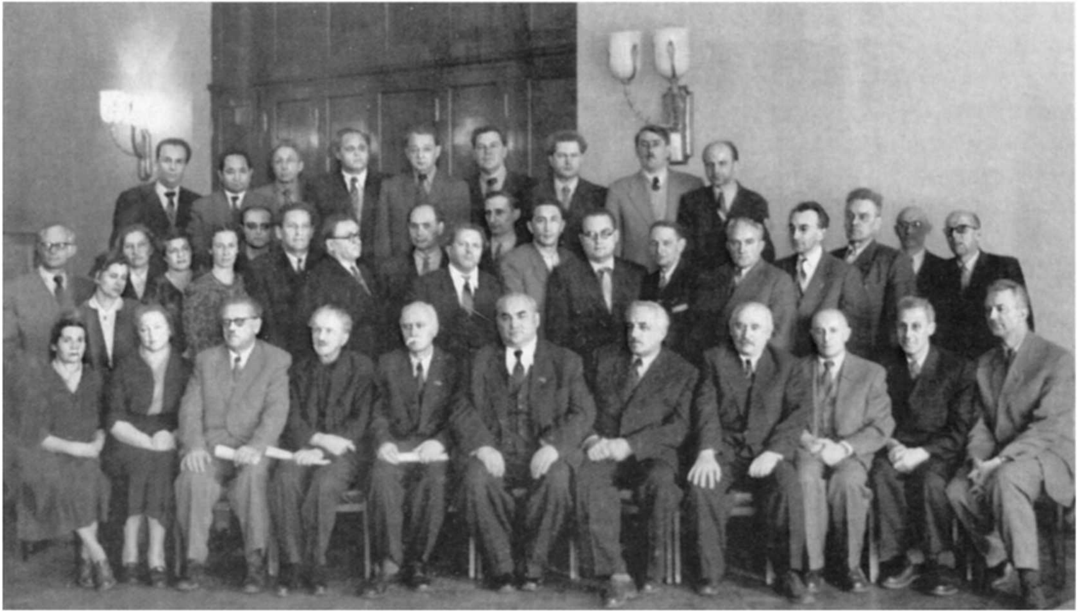
Георгій Майборода.

рейко, К. Домінчен, Г. Дремлюга та ін. Вже у 50-ті рр. ознаки іншої манери письма виразно проступають у Другій "Весняній" симфонії Г. Майбороди (1952, друга редакція — 1966).

Розвиток ліричної лінії (у різноманітних емоціонально-чуттєвих градаціях) знаходить відображення у творчості В. Кирейка. Почавши з опери "Лісова пісня" (1957, за драмою-феєрією Лесі Українки), в його творах починають домінувати мелодійна краса і пластика руху. Це один з найромантичніших творів композитора. На тлі музичної кон'юнктури, що мала місце в творчості післявоєнної пори, зазначені твори вражали щирістю й правдивістю людського почуття.

Отже, повоєнне п'ятнадцятиліття в Україні, що становить ще один щабель в її музично-культурному розвитку, позначене як втратами, так і значними творчими досягненнями. Одні композитори, зазнавши впливу тенденції стильової уніфікації та на догоду теорії безконфліктності, поповнили так званий сірий потік в музиці, інші протидіяли цим факторам. Кардинальною подією цього періоду стало залучення до культурного простору української музики митців західних областей України.

Значні досягнення в розвитку української музичної культури пов'язані з виконавством і музичною освітою. Після війни в обласних центрах виникає цілий ряд колективів: Гуцульський ансамбль пісні і танцю (1940), Буковинський ансамбль пісні і танцю (1944), Закарпатський народний хор (1945), Черкаський український народний хор (1957), Квартет ім. М. Лисенка (1951); продовжують працювати Капела бандуристів УРСР, Державний український симфонічний оркестр, хорова капела "Думка". Окрасою українського оперного мистецтва у цей час стають виступи Б. Гмирі, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, З. Гайдай та ін. Виконавству надається особлива роль у державній політиці, оскільки престиж на світових сценах відповідав державним амбіціям.



На Другому з'їзді композиторів СРСР (березень—квітень 1957 р.) у Москві. Ю. Щуровський — третій справа у верхньому ряду.
1-й ряд: Г. Тюменєва, М. Завалишина, П. Козицький, С. Людкевич, Л. Ревуцький, К. Данькевич, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, Ю. Мейтус, Г. Таранов, А. Кос-Анатольський;
2-й ряд: Є. Козак, Т. Каришева, А. Шреєр-Ткаченко, А. Архимович, К. Андреєва, В. Кирейко, К. Домінчен, М. Вериківський, І. Шамо, М. Михайлов, В. Гомоляка, Я. Цегляр, М. Дремлюга, Л. Носов, О. Зноско-Боровський, О. Сандлер, Є. Юцевич, В. Довженко, В. Нахабін;
3-й ряд: В. Борисов, Д. Клебанов, М. Тіц, П. Гайдамака, В. Рибальченко, В. Барабашов, Ю. Щуровський, С. Мартон, В. Рождественський.

На початку 60-х рр. Україна починає входити у нову фазу свого розвитку. Суспільно-політичне потепління наприкінці 50-х рр. за умов існуючого політичного режиму — половинчате та непевне — все ж стало тим благодатним ґрунтом для якісно нових зрушень у суспільно-культурній свідомості творчої інтелігенції, визначило нові шляхи та тенденції розвитку музичної культури. Дух пошуку, оновлення проступає у всіх сферах музично-культурного життя — композиторській практиці, виконавстві, музикознавстві. Відбувається повільне, але помітне розширення музично-інформаційного простору української культури. Її глибинний зріз виявляє величну за красою та досконалістю хорову музику XVIII ст., а найновіші музичні орієнтації та симпатії віддзеркалюють західноєвропейські музичні впливи XX ст. Починає визрівати якісно нове світоглядно-естетичне бачення оточуючого світу — широкого, складного і цікавого. Відчутною також стає присутність музики композиторів, чиї імена були несправедливо вилучені з культурного обігу у повоєнні роки (В. Барвінський).

Блискучу виконавську майстерність у цей період і наступні десятиліття демонструють співаки Є. Мірошниченко, Б. Руденко, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, М. Кондратюк, А. Солов'яненко, Г. Туфтіна, К. Чавдар, К. Огнєвой, Д. Петриненко, В. Любимова, Є. Колесник, М. Стеф'юк,

О. Басистюк; диригенти-симфоністи Н. Рахлін, С. Турчак, І. Лацанич, І. Блажков, І. Гамкало, Ф. Глущенко; хорові диригенти А. Авдієвський, М. Кречко, В. Іконник, З.-Б. Антків; інструменталісти-скрипалі О. Криса, О. Пархоменко, Ю. Мазуркевич, Б. Которович, О. Горохов, Л. Шутко; віолончелісти М. Чайковська, В. Червов; піаністи О. Слободяник, М. Крушельницька, О. Криштальський, В. Сєчкін, Є. Ржанов, М. Сук, В. Єресько та ін.; органісти А. Котляревський, С. Дайч. Цей період — видатна сторінка концертного життя в Україні; на її сценах виступали найславетніші музиканти — гастролери-солісти, симфонічні диригенти, камерні ансамблі, хорові колективи з усього світу і республік Союзу.

60-ті рр. в історії української музичної культури репрезентують композиторські сили різних поколінь і регіонів. Однак суть та квінтесенцію визначають музичні досягнення, пов'язані з творчістю В. Буєвського, Л. Грабовського, В. Годзяцького, В. Загорцева, В. Бібіка, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Губи, Ю. Іщенка, Л. Колодуба, Г. Ляшенка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця та ін. Історичною заслугою цього композиторського активу є створення того головного масиву творів, що ідентифікуються з назвою "сучасна українська музика".

Процес стильового оновлення музики хоч і розпочався активно, дуже помітно та одночасно в різних регіонах, не викликав жодних дискусій з питань ревізії основ марксистсько-ленінської естетики, не заперечував доцільності методу соціалістичного реалізму, як і не мав ознак примусового заклику до оновлення як такого. Джерелами появи нового художньо-естетичного світовідчуття стали суто музичні фактори внутрішнього і зовнішнього порядку: одні з них пов'язувалися з творчістю Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, інші проникали із Заходу, вражали технічною свободою, альтернативністю музичних форм тощо.

У 60-ті рр. в центрі уваги музичної громадськості України та молодої генерації композиторів опиняється симфонічна творчість Б. Лятошинського, зокрема, великий резонанс викликала його Четверта симфонія (1963). Конфліктно-драматичний тип симфонізму знаходить тут новий смисловий вираз. Фактор індивідуального суб'єктивного осягається через вияскравлення об'єктивно народної лінії, особливо у концепційно визначальній другій частині симфонії, унікальній за драматургією та стильовим розв'язанням в українській музиці. Трагічна розв'язка цієї частини, глибоко скорботна за звучанням, смислово-суб'єктивна, сприймається як кульмінація всієї симфонії. Напружений, але просвітлений фінал в заключенні повертає до тематичного образу з другої частини (соло скрипки й віолончелі) і надає циклу логічного змістового завершення.

На хвилі переосмислення новаторських досягнень Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна та найновіших методів композиції вже нової епохи в середині 60-х рр. в українській музиці заявляє про себе авангардизм. Перші авангардистські опуси молодих київських композиторів вражали оригінальністю задумів, новизною композиторської техніки, незвичними фоно-акустичними ефектами, викликали інтерес у зацікавленої публіки та різке офіційне несприйняття.

Для композиторів-авангардистів визначальною ознакою став раціоналізм мислення, експериментальний дух пошуку, перебільшена увага до сучасних видів композиторської техніки (додека-

фонія, серійність, серіальність, алеаторика, сонористика, пуантилізм, полістилістика), а отже, розрив з традиційним мисленням в культурі, ширше — з традицією. Найпослідовніше застосовували різні види сучасної композиторської техніки та різні способи організації художньої цілісності в 60—70-ті рр. Л. Грабовський ("Константи для 11 інструментів", 1964; "Гомеоморфія" № 1, 2 для фортепіано, 1968—1969; "Гомеоморфія" № 3 для двох фортепіано (тоді ж), В. Сильвестров ("Містерія" для альтової флейти і шести ударних груп, 1964; симфонія для камерного оркестру "Спектри", 1963; "Монодія" для фортепіано з оркестром, 1965), В. Годзяцький (для фортепіано "Автографи", "Розриви площин", 1963), В. Загорцев (для камерного ансамблю "Об'єми", 1965; симфонія "Градації", 1968), а також В. Бібик (24 прелюдії та фуги для фортепіано, 1969) та А. Нікодемович ("20 експресій" для фортепіано з оркестром, 1960; "Сонористична композиція", 1971) та ін. За усієї дискусійності в оцінці цього періоду авангардизму в Україні, він прискорив процес модернізації української музики в наступні десятиліття і відкрив необмежені можливості для індивідуального композиторського самовираження.

Відтепер процес технічного переоснащення в українській музиці набуває незворотного характеру і розвивається у контексті плідної взаємодії музичних новацій з динамікою традицій. Композитори, спираючись на широке трактування ладофункціональних зв'язків, апелюючи до серійної техніки, алеаторики, полістилістики, складних кластерних нашарувань, розширюють сферу атональної музики, ведуть активні пошуки нових тембрових якостей, видозмінюють риси класичної жанрової системи, а отже, спрямовують свої пошуки на виявлення і осягнення нового образно-художнього змісту, тобто нової якості драматургії.

У процесі реалізації альтернативного мислення і нетрадиційного технічного письма у 60—70-ті рр. окреслюються дві провідні течії — неофольклоризм та неокласицизм. Композиторів зацікавили малознані й малоапробовані шари вокальної та інструментальної народної музики в локально-реґіональному звучанні. Цьому почасти сприяло своєрідне "ходіння в народ", що дозволило почути народну музику в природньому середовищі її живого побутування. В полі зору опинилися зразки обрядової та інструментальної музики, зокрема гуцульської. У цій ситуації звернули увагу на внутрішні глибинні якості фольклору, а саме на формульність мислення, етнофоніку вокального та інструментального музикування (манера виконання і колористика), побачили зразки, неординарні за стилістикою. Вони активізували пошуки на рівні формотворення і тембрової драматургії, ладогармогічних та фактурних особливостей творів. При цьому беззаперечним став вплив неофольклоризму музики І. Стравінського, Б. Бартока та К. Шимановського початку XX ст. Звідси цитування як етноестетичний знак відходить на другий план, натомість фольклорні елементи вільно працюють в різних образно-стильових контекстах.

Самобутнє явище української музики становить фольклоризм творчості М. Скорика. Він як вихованець львівського мистецького середовища був чи не найкраще підготовлений до роботи з фольклором. Особливо показовими для композитора на початку 60-х рр. стали романси на слова Т. Шевченка для сопрано з симфонічним оркестром (1962, "Якби мені черевики...", "За сонцем хмаронька пливе..." та "Зацвіла в долині червона калина..."), в яких західноукраїнський ладовий колорит у сполуці з

імпресіоністичним звукописом вилився в унікальні за красою і витонченістю образки. Робота над музикою до кінофільму "Тіні забутих предків" (за однойменною повістю М. Коцюбинського) — наступний значний етап фольклорних устремлінь композитора (1964), внаслідок якого з'являється "Гуцульський триптих" (1965) у трьох частинах — одна з вершин раннього періоду творчості Скорика. Цей національно означений музичний простір, створений на основі синтезу фольклорних елементів із складною сучасною мовою, що включає поліладові, -тональні, -метричні й сонористичні ефекти, представляють і наступні опуси: Речитативи та Рондо для скрипки, віолончелі й фортепіано (1969), Концерт для скрипки з оркестром (1969), Концерт для оркестру "Карпатський" (1972), окремі частини "Партит". Вплив карпатики Скорика відчутний у творах його учнів, зокрема В. Зубицького ("Карпатська сюїта" для готово-виборного баяна соло), В. Шумейка ("Чотири карпатські пасторалі" , 1978), О. Козаренка ("П'ять весільних ладкань з Покуття", 1992).

На відміну від М. Скорика, Л. Колодуб в "Українській карпатській рапсодії (1960, 1974), "Гуцульських картинках" (1967) та "Троїстих музиках" для фортепіано (1974) як і Г. Ляшенко в сюїті "Карпатські новели" (за мотивами новел В. Стефаника, 1973) репрезентують тип сучасного картинного симфонізму та програмність асоціативного характеру. До карпатської тематики у цей час тяжіють також Ю. Іщенко у Фортепіанному тріо (1975), Л. Дичко в "Карпатській кантаті" (1975).

Учень А. Солтиса, Б. Лятошинського та М. Скорика закарпатець Є. Станкович після камерно-інструментальних творів — Сонати № 3 (1971) та Концерту для віолончелі з оркестром (1970), пов'язаних з додекафонною технікою, і неокласичного спрямування Симфонієти (1971) — створює два яскраві твори на фольклорну тематику: триптих для скрипки та фортепіано "На верховині" (1972) та Квартет № 1 (1973). У триптиху по-сучасному загострена музична мова поєднується з фонікою народного походження і нанизується на чіткий жанровий стрижень ("Колисанка", "Весілля", "Імпровізація"). Остання частина — чудовий зразок експресивно насиченої музики. (У скрипкових соло 80—90-х рр. вона переросте в загострено суб'єктивні авторські рефлексії.) У Квартеті № 1 фольклорні елементи органічно вписуються в одночастинну сонатну композицію, цілісну за формою та концентровану за виразом.

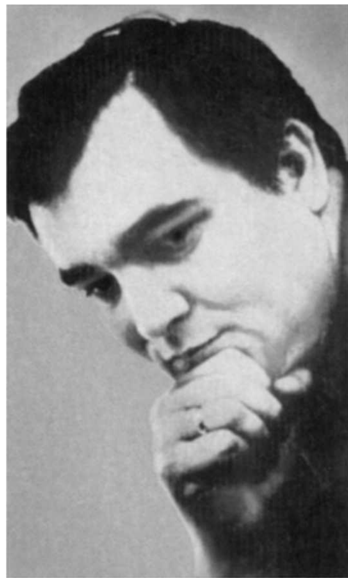
Фольклорна лінія творчості Станковича реалізувалася здебільшого в сценічних творах композитора — фолькопері "Цвіт папороті" (1979, лібрето О. Стельмашенка), балеті-легенді "Ольга" (1982, лібрето Ю. Іллєнка) та фолькбалеті "Майська ніч" (1986, за творами М. Гоголя). В опері композитор підносить народну пісню як універсально самодостатню за значенням для створення ідейно-самобутнього твору. Побутові, календарно-обрядові, ліричні, історичні пісні становлять головний нерв музичної драматургії опери. Відсутність послідовно розвиненого сюжету не позначається на динамічних якостях твору. Симфонічний і симфонізований (стосовно хорових партій) другий авторський ряд — яскраво картинний, динамічний, інтерпретований гостро сучасними засобами музичної виразовості. Три дії опери — це фактично три великі вокально-симфонічні картини. (На початку 80-х рр. цей твір, як і опера "Чумацький шлях" В. Зубицького (1983), суперечив ідеологемам соціалістичного реалізму, тому театральну версію твору 1987 р. було замінено ком-

позитором вокально-симфонічною сюїтою концертного плану під назвою "Музичні новели". (1. Свято Купала; 2. Русалчині купала; 3. Відьомські купала; 4. Фуга нечисті)). У балеті "Ольга" композитор спирається на музичну архаїку, зокрема календарно-обрядову пісенність, билинний епос, знаменні розспіви, а також жанри танцювальної музики.

Опера І. Шамо "Ятранські ігри" (1979, 30 акапельних хорів на вірші В. Юхимовича) — також зразок хорової опери, де стилізуються календарні й родинно-побутові пісні.

У 60—70-ті рр. ідея новаторських пошуків у сфері фольклоризму професіональної музики приваблювала багатьох українських композиторів — Л. Дичко, Ю. Іщенка, І. Карабиця, І. Шамо, А. Штогаренка, навіть авангардистів В. Сильвестрова та Л. Грабовського (згадаймо "Чотири українські пісні" для симфонічного оркестру та хору, написані Л. Грабовським ще 1959 р.). Особливий резонанс викликала кантата Л. Дичко "Червона калина" для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних (1968). Національно-визвольна ідея часів Козаччини зазвучала тут свіжо і по-новому. Музична тканина твору увібрала стилістику думних інтонацій, елементів плачу, енергійної ритміки козацьких пісень. Важливим засобом конкретизації образності кантати стало індивідуальне трактування тембрів.

У іншій емоціональній площині виступає фольклорна лінія в ораторії Л. Дичко "І нарекоша ім'я Київ" (1982), написаній до 1500-річчя Києва. Тут композиторка звернулася до образів "Повісті временних літ" та "Слова о полку Ігоревім". Фольклорними джерелами тут є епічно розлогі та експресивно-драматичні інтонації плачу і замовлянь, що резонують із стилістично складною хоровою партитурою ораторії. Автор мислить масштабно, діє укрупненими хоровими пластами, користується складними дисонансними гармонічними сполуками, зокрема кластерними і алеаторичними, що значно динамізують сприйняття твору.



Євген Станкович.

З фольклорних опусів 70-х рр. назвемо "Календарні пісні" для голосу і фортепіано Ю. Іщенка (1973) з їхньою чутливістю до стилістики етнофонізму. Вільний підхід до переосмислення стильових особливостей лічилок, ігрових пісень як виявлення оптимістичних проявів народного світовідчуття вирізняє його цикл "Дитячі пісні" (1978). До цього типу творів віднесемо також цикл О. Киви "Чотири дитячі пісні" на вірші А. Новочадовської (1975), "Три пісні на українські народні тексти" Я. Верещагіна (1976).

Сфера використання народних текстів з авторською музичною семантикою вельми широка за хронологією і виявляє справжнє багатство та розмаїття стильового письма митців, осмислення образів народнопоетичної словесності. Пі-

сля кантати "Червона калина" Л. Дичко помітний слід у цій ділянці сучасної музики посіли "Три українські весільні пісні" для голосу з оркестром М. Скорика (1974), камерна кантата "Приказки" І. Кириліної (1978) та два хорові концерти В. Зубицького "Гори мої" (1985, на слова західноукраїнських народних пісень) і "Ярмарок" (1993, на фольклорні тексти). Два останні твори демонструють активну авторську позицію в осягненні фольклорної стихії.

Дещо інший аспект відображення національного в 70-ті рр. спостерігається в Симфонії № 1 "П'ять пісень про Україну" (1974) І. Карабиця. Потужний ретроспективний історичний план "втягує" в сферу музичної дії епічний пласт фольклору — елементи знаменного розспіву і дум.

Хоча на VII з'їзді СКУ, як і раніше, наголошувалось на ідейно-естетичних засадах творчості, спрямованих на звеличення радянської епохи, ленінських принципів партійності та народності, проте не можна було не помічати нових зрушень у композиторській практиці. Так, у доповіді А. Штогаренка були названі твори, пов'язані з класичними традиціями через звернення до старовинних жанрів і форм, зокрема, "Музика для струнних" В. Борисова (1976), п'ять Партит М. Скорика (1966, 1970, 1974, 1975), "Концертний дивертисмент" І. Карабиця (1979), Прелюдія, Токата і Арія В. Шумейка (1977) та ін. Тобто у творчості окремих митців вже достатньо промовисто про себе заявив один із визначальних стильових напрямів XX ст. — неокласицизм. Йшлося про опосередковане відображення в українській музичній практиці художньо-естетичних засад музики XVIII—XIX ст. — бароко, докласичної, класичної, ранньоромантичної. Вона виникла спочатку як реакція на технічний максималізм музичної європейської практики, а згодом перетворилася на стійку стильову ознаку творчості ряду композиторів Заходу. Перші зразки неокласицизму в українській музиці ілюстрували композитори харківської школи: три Поліфонічні сюїти М. Тіца (1956, 1971, 1974), Симфонія № 1 та Концертино для фортепіано В. Губаренка (1959, 1963). Симпатії до класицизму на зразок прокоф'євського знайшли відображення в Класичній сонаті (1963) та Класичній увертюрі (1964) В. Сильвестрова й Симфонієті Є. Станковича (1971). Подальший розвиток цього напряму пов'язувався з інтерпретацією жанрових, композиційних і тематичних особливостей віденського класицизму та залученням колажної техніки (цитування з творів Л. Бетховена, Д. Шостаковича, Й. Баха, Р. Вагнера). Так, "Музика в старовинному стилі" для фортепіано В. Сильвестрова (1973) ілюструє моцартіанство на рівні стилізування, цитування та інтерпретації, але в рамках бахівської стилістики, докласичної орнаментики і лексики ранньоромантичного гатунку.

Виразніше в українській музиці окреслюється необароковий напрям. Йдеться про використання старовинних поліфонічних форм і жанрів (прелюдія, фуга, рондо, варіації, речитатив, токата, антифони) в сфері камерно-інструментальної музики, про модернізування музичної мови та оновлення інструментальних складів, а також про органічний зв'язок з національними традиціями. Позбавлене чистого об'єктивізму на зразок неокласицизму І. Стравінського чи П. Хіндеміта, українське музичне необароко наповнилося стихією реального життя, фольклорними впливами, переосмисленими в новому, динамізованішому контексті. Це спрямування найкраще демонструють камерно-ансамблеві твори М. Скорика, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Ю. Іщенка та ін.

Творчість М. Скорика 60—70-х рр., а це Соната для скрипки з фортепіано (1963), Партити для різних оркестрових складів — № 1 (1965), № 2 (1970), № 3, 4 (1974), № 5 (1975), Речитативи та Рондо для скрипки й фортепіано (1969), Концерт для скрипки з оркестром (1969) та Три фантазії (на теми з Львівської табулатури XVI ст. (1973) — яскраві приклади синтезування старовинних барокових і класичних форм та жанрів з фольклорною стилістикою і загостреним динамізмом розвитку, проектованим на сучасне світобачення.

Тонкий звукопис на основі взаємодії фольклорних і ранньокласичних форм, використання різних видів поліфонічної техніки властиві Струнному квартету Л. Дичко (1974). Прелюдія, Токата й Арія для струнного квартету, валторни і фортепіано В. Шумейка (1977) приваблюють імпресіоністично виразовою шкалою, вишуканістю інтонаційної та оркестрової ліній і вольовим активним нуртом. Жанровий ряд старовинної сюїти Я. Верещагін поєднує з атональною технікою і українськими музичними елементами в Класичній сюїті (1979). Необарокова стилістика, як і фольклорна специфіка, однаковою мірою випливають з концепції Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру "Сад божественних пісень" І. Карабиця (1971, на тексти Г. Сковороди, до 250-річчя від дня його народження). У цьому зв'язку тлумачення поліфонічної техніки як важливого формотворчого чинника і високий рівень володіння нею в контексті різноманітних сучасних музично-стильових впливів і орієнтацій з підпорядкуванням власному творчому задуму характеризує також квартети Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, Є. Станковича, І. Карабиця 60—70-х рр.

Отже, неостилістичні тенденції в українській музиці XX ст., тісно взаємопов'язані з українським фольклором, формують структуру, специфіку і динаміку культуротворення на вісі взаємодії традиційного й новаторського, академічного та модернового.

Б. Лятошинський із учнями.
Сидять (зліва направо): В. Сильвестров, В. Годзяцький, Б. Лятошинський;
стоять: І. Шамо, Л. Грабовський, О. Канерштейн.

У середині 60-х рр. про себе голосно заявив авангардизм, що різко протиставлявся традиціям. Перші твори київських авангардистів (В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Загорцева та Л. Грабовського) викликали епатаж і навіть обурення. Авангардистські композиції ототожнювалися із справжнім технічним вибухом, вражали новизною композиторського мислення, звуковою незвичністю, викликаючи інтерес в елітарно зацікавленої публіки та різке офіційне несприйняття.

Хоча, як і раніше, соціально-політичний устрій до середини 80-х рр. ще вимагав масового послуху і "обрядового славослів'я", нова генерація композиторів остаточно відходить від стильової уніфікації повоєнного періоду, відчувши себе у широкому історичному просторі, у контексті значного культурного досвіду і часовій динаміці. В центрі уваги композиторів опинилися всі жанри професіональної музики, однак насам-

перед симфонічні, хорові та камерно-інструментальні.

Найбільшої динаміки розвитку зазнає інструментальна музика. Центром прикладання значних мистецьких зусиль у 60—80-ті рр. стає симфонічна галузь. Поруч з майстрами-симфоністами старшого покоління, як Б. Лятошинський, В. Борисов, Г. Таранов, С. Людкевич, Р. Сімович, Д. Клебанов, В. Кирейко, А. Штогаренко, працює великий загін їхніх учнів — композиторів-шістдесятників. Найпродуктивнішими стали чотири відгалуження композиторського корпусу України, представлені київською, харківською, одеською та львівською школами. За незначним винятком, більшість з них реалізувалися і продовжують вести активну творчу працю саме в атмосфері київського культурного життя.

Хоча останніми симфоніями Б. Лятошинського на початку 60-х рр. завершується історично складний період у розвитку української музики. Однак сам процес не зупиняється. Естафету з рук симфоніста підхоплює когорта молодих і талановитих композиторів — його учнів та сучасників. За неповних 50 років в українську музику увійшло понад 150 симфоній, своєрідних та неповторних за концепційними засадами та індивідуальними стильовими рисами. Їх авторами є Є. Станкович (15 симфоній, з них 6 для симфонічного оркестру, 9 для різних камерних складів), Б. Буєвський (10), В. Бібик (10), В. Губаренко (7 для симфонічного оркестру, 4 для камерного), В. Кирейко (9 симфоній), Л. Колодуб (8), В. Сильвестров (7), М. Полоз (7), О. Канерштейн (6), Я. Губанов (6), А. Штогаренко (5), Г. Ляшенко (5), Б. Яровинський (4). Композиторську творчість у жанрі симфонії представляють також Д. Клебанов, Г. Майборода, І. Шамо, Л. Грабовський, В. Загорцев, І. Карабиць, В. Зубицький, О. Яковчук, О. Криволап, В. Годзяцький, Ю. Щуровський, В. Іванов, О. Бєлінський, В. Флис, Ю. Знатоков, В. Губа, В. Золотухін, В. Шумейко, А. Гайденко та ін.

Картина розвитку української симфонічної музики у цей період є багатоплановою, розмаїтою за концепційно-смисловим наповненням та неповторністю індивідуально-стильових почерків, що дозволяє розглядати її в контексті досягнень світової музичної культури.

Диференційоване осмислення симфонічного здобутку найвиразніше простежується в антитезі композиторських поколінь через антиномії традиційного/новаторського, національного/космополітичного, раціонального/емоціонального, у спектрі взаємодії східного/західного, об'єктивного/суб'єктивного, високого/тривіального; у пошуках місця власному "Я" у безмежжі життєвого простору, у контексті загальнолюдських цінностей і в умовах суворих історичних реалій, що випали на долю народу, його інтелігенції.

Майстри старшого покоління притримуються вже напрацьованих традицій, але творчість їх не згасає, а подекуди набуває нових рис. Так, 60—70-ті рр. — плідний і потужний період у творчості В. Кирейка. У цей час ним написано 5 симфоній (1964—1968, 1970, 1975, 1977), 3 концерти — для віолончелі з оркестром (1961), для скрипки з оркестром (1967) та подвійний для скрипки і віолончелі з оркестром (1971). У них композитор виступає прибічником романтичних традицій в музиці й художньо-естетичних ідей Л. Ревуцького. Як митець з яскраво вираженим українським менталітетом Кирейко прагне зберегти національне коріння, як стиліст має поміркований підхід до сучасних технічних новацій.

Симфонічна творчість іншого сучасника — А. Штогаренка також розгортається і завершується у 60—80-ті рр. Йдеться про Другу, Третю, Четверту, П'яту, Шосту симфонії, Дивертисмент для флейти, челести і струнного оркестру (1967, 1966—1983), сюїти (№ 4, 5, 1965, 1969), "Симфонічні танці" (1980) та ін., де композитор демонструє високий фаховий симфонічний стиль, оркестрово яскравий, класично рівний за формою, драматургійно продуманий і виважений, концепційно ясний в контексті провідної програмної лінії своєї творчості. Творчий спадок композиторів старшого покоління — важливий внесок в українську музичну культуру, її невід'ємна органічна ланка.

Твердження про існування в українській симфонічній спадщині двох провідних типів симфонізму: лірично-пісенного і епічно-драматичного (за визначенням М. Гордійчука) набирає нової доказовості. Риси епічного симфонізму простежуються у П'ятій "Слов'янській" симфонії Б. Лятошинського (1965—1966), у Третій "Київській" симфонії А. Штогаренка (1972), у Симфонії № 3 В. Губаренка, в симфонії "П'ять пісень про Україну" (1974) та Концерті для оркестру І. Карабиця, у Симфонії № 2 "Героїчній" (1975) та Симфонії № 3 "Я стверджуюсь" на вірші П. Тичини Є. Станковича (1976), у П'ятій симфонії "Епічній" Ю. Іщенка (1985) та ін. В них індивідуально по-різному відчутна присутність образу Батьківщини, осмислено різні етапи її історичного минулого. Експресивно-драматична лінія українського симфонізму, започаткована Б. Лятошинським, знайшла прибічників серед його послідовників: Л. Грабовського, Є. Станковича, І. Карабиця, Ю. Іщенка, М. Скорика, В. Зубицького та ін. Гострота гармонічної мови (хроматика, цілотоновість, глісандування, кластерна техніка) та оркестрова новизна (сонористика, нетрадиційне трактування тембрів оркестру) відзначають "Симфонічні фрески" Л. Грабовського за мотивами малюнків Б. Пророкова "Це не повинно повторитись" (1961). Експресивно-напружений пульс відчуття сучасності пронизує Симфонію № 3 Ю. Іщенка (1971).

В останній третині XX ст. одним із лідерів українського симфонізму став Є. Станкович — автор Симфонієти (1971), Sinfonia Larga № 1 (1973), Симфонії № 2 ("Героїчна"), Симфонії № 3 ("Я стверджуюсь"), Sinfonia Lirika № 4 (1977), "Симфонії пасторалей" № 5 (1980) і дев'яти камерних симфоній (1973, 1980, 1982, 1987, 1995, 1996, 1997, 2000). Зокрема, Симфонія № 3 для флейти і 12 струнних інструментів 1985 р. була відзначена премією Міжнародної трибуни композиторів ЮНЕСКО і увійшла до десяти найкращих творів світу. Його симфонізм — це трансформація відчуттів нашого сучасника — особистості духовно багатої в умовах складної суперечливої дійсності. Творчість Є. Станковича в українському симфонізмі розсуває межі розуміння драматичного, категорія якого розкривається через змінність психологічних реагувань, в напруженому й експресивному процесі пошуку ідеала, його визрівання і переходу до нової етично-смислової якості та визначає ідейно-філософське підґрунтя творчості композитора. Прикладом цього може бути "Diktum" для малого симфонічного оркестру (1987, від лат. — слово, вираз). Це монолітний 11-частинний цикл, грандіозний за архітектонікою, складний за музичною драматургією й жанровою структурою, багатоманітний та потужний за емоційним струменем. Від частини до частини розгортаються вселенські картини людського буття, висві-

чуються його трагічні сенси, крізь нещастя й морок яких вчувається і молитва, і мужній пристрасний голос, і світла радість щастя.

Драматичні колізії по-новому розкривають особливий дар музичного світогляду Є. Станковича — його лірику: вона одухотворена, досконала та напрочуд людяна. Сучасна майстерня Станковича-симфоніста відкрита для найскладнішої музичної мови. Камерна симфонія № 8 для голосу, флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1997) — твір, у якому індивідуалізація темброво-оркестрових властивостей доведена до певного абсолюту, а композиторська винахідливість і майстерність буквально вражають надтехнічною складністю в конструюванні як окремих деталей фактури, так і у вирішенні архітектонічної цілості твору. У цьому контексті особливої ваги набуває також симфонічна творчість сучасників Станковича: П'ята симфонія В. Сильвестрова, Четверта симфонія В. Бібика; нову ліричну якість виявляють симфонічні твори Б. Буєвського, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, Л. Колодуба та ін.

Яскраво індивідуальною і неповторною за художньо-стильовими параметрами постає творчість В. Сильвестрова — митця, чия технічна майстерність сягає справжніх висот, та особистості, яка прагне до осмислення глибин людського духу, до концепційно одухотвореного музичного змісту. Почавши як переконаний новатор-авангардист, Сильвестров водночас заявив про себе як носій нової якості лірики, як інтерпретатор її особливої стихії, що дало підставу музичній критиці охарактеризувати цю властивість музики композитора як "спів світу про самого себе" (О. Зінькевич). Тяжіння до співу, розлогого мелодизування, медитативних станів, тихих кульмінацій та їхнє виявлення через індивідуальне відчуття й осмислення часу і простору обумовило звернення митця до полішаровості фактурних планів, зіставлення рельєфу і фону, звукових хвиль різної динаміки, частоти й тривалості у процесі розгортання музичної думки. Ці особливості музичної мови Сильвестров поєднав зі сміливими сонористичними знахідками в темброво-регістровій царині, у способах звуковидобування та зверненні до нетрадиційних інструментальних складів.

Зазначені риси виразно проступають у камерно-інструментальній музиці, зокрема у фортепіанній та ансамблевій (П'ять п'єс, 1961; Тріада, 1962; 3 сонати для фортепіано, 1972, 1975, 1979; "Музика в старовинному стилі", 1973; Струнний квартет № 1, 1974; "Проекції" для клавесина, вібрафона і дзвонів, 1965; "Елегія" для віолончелі соло й двох тамтамів, 1997), а також симфонічній музиці. Серед створеного Сильвестровим у цій галузі привертають увагу Четверта (1976) та П'ята симфонії (1980—1982). Якщо одночастинна Симфонія № 4 для струнних і мідних духових — твір трагедійного звучання, про що нагадують її жанрові координати — хорал, пасакалія, сарабанда, то Симфонія № 5 — розгорнута монументальна лірично-просвітлена композиція. Показово, що початок твору — не експозиція, як зазвичай, а власне результат. Постійне кадансування є завершенням і утвердженням ліричних станів, які, в свою чергу, започатковують наступне завершення. Цитування тут авторських мелодій з "Тихих пісень", Кантати на вірші Шевченка, з "Музики в старовинному стилі" створює світлий асоціативний ряд: елегійність, пасторальність, хоральність. Універсальна філософська ідея єднання людської душі з Природою, Творцем становить квінтесенцію образного наповнення твору.

Інші принципи симфонізму сповідує В. Бібик — автор 12 симфоній, 3 концертів для фортепіано з оркестром. Велика Третя симфонія (1970), Четверта пам'яті Д. Шостаковича (1976), П'ята інфернальна (1978), на вірші Т. Шевченка (1980), романтично-ідилічна (1986), на вірші М. Цвєтаєвої (1994) та Й. Бродського — своєрідні і неповторні мікросвіти, скріплені в єдине ціле міцною авторською концепцією.

Цілком несхоже, яскраво контрасне, емоціонально перебільшене віддзеркалення сучасного світу демонструє В. Зубицький у концертно-симфонічних версіях 70—80-х рр. ("Concerto Rustico" (1978) "Concerto-festivo" (1982), Симфонія "Lugubre" (1983, пам'яті жертв фашизму) тощо.

Тенденція до поліжанрового синтезу, що становить одну з характерних стильових рис сучасної симфонічної музики, включає у цей процес орієнтири, які здатні урізноманітнити образнозмістовні версії художньої практики. Зокрема, йдеться про переосмислення засобів театралізації, гри, що втягують у сферу свого впливу елементи іронічної та сатиричної реальності й асоціюються з явищами спотвореного, звульгаризованого змісту. Їх присутність виявляється на засадах вторгнення "чужого" в основний контекст. Прикладом цього є Симфонія № 3 "В стилі українського бароко" Л. Колодуба (1980), Симфонія № 4 В. Буєвського (1979), Концерт фортепіано з оркестром № 3 М. Скорика (1995) та ін. Л. Колодуб на основі колористично насиченого симфонічного письма монтує театрально яскраві і контрастні картини середньовічного міста. Стилістика міського музичного побуту XVIII ст. (кант, танець, марш, дзвоновість) поєднуються тут з бароковим контуром твору і сучасною мовною лексикою.

У Симфонії № 4 В. Буєвського театральність виступає рушійним драматургійним чинником у відтворенні картин сучасного світу. Полістилістичний принцип об'єднує елементи музики Г. Малера, Л. Бетховена, Р. Вагнера, спотворені окарикатурені мелодії з серенади Ф. Шуберта, марша Россіні, вальса "Амурські хвилі", гіперболізовані у своєму негативізмі й спримітивізовані до самознищення. Концерт № 3 для фортепіано з оркестром М. Скорика — автобіографічний — виріс на перехресті індивідуального композиторського стилю, свідомого маніпулювання матеріалом радянського інтонаційного словника (піонерські пісні, сигнали музики з телепрограми "Время") та елементами навмисної бравурності музичного вислову.

За період з 50-х до кінця 80-х рр. в Україні з'явилося близько півтори сотні концертів для різних інструментів у супроводі симфонічного, камерного оркестру народних інструментів та для вокалу. Панорама композиторських імен, що залишили свій слід у жанрі інструментального концерту, багата і вельми представницька. Це С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, І. Мартон, Р. Сімович, Д. Задор, Л. Ярошевська, М. Дремлюга, Ю. Щуровський, А. Муха, В. Гомоляка, Т. Шутенко, М. Чайкін, К. Домінчен, О. Жук, О. Зноско-Боровський, Я. Лапинський, К. Мясков, В. Польовий, Д. Клебанов, М. Жербін, Г. Таранов, Г. Майборода, І. Шамо, А. Штогаренко, М. Тіц, В. Кирейко, Я. Караманов, Є. Зубцов, Л. і Ж. Колодуби, М. Сильванський, А. Нікодемович, І. Польський, В. Птушкін, В. Філіпенко, Б. Фільц, Б. Яровинський, А. Гайденко, І. Ковач, О. Яворик, А. Водовозов, Б. Буєвський, В. Губа, В. Золотухін, В. Губаренко, Ю. Іщенко, О. Канерштейн, Г. Ляшенко, М. Скорик,

В. Загорцев, В. Ільїн, О. Кива, І. Карабиць, В. Бібик, Є. Станкович та ін. Спалах інтересу до жанру концерта — наслідок не лише композиторської активності, але й відповідь на зростаючі професіональні потреби виконавської практики. Високий рівень виконавства відчутно вплинув на трактування сольної партії; вона набувала паритетності нарівні з оркестровою, що свідчить про вихід за межі традиційної віртуозності й зростання ваги індивідуалізованого тлумачення художньої образності.

В атмосфері пошуків та експериментів 60—80-х рр. яскраво новаторськими у контексті всієї української музики стають концерти М. Скорика: скрипковий (1969), віолончельний (1983) та для оркестру "Карпатський", в яких митцеві вдалося досягти органічного злиття фольклорних елементів із найновішими засобами музичної виразності.

Інші аспекти концертної творчості українських композиторів стосуються двох тенденцій, перша з яких відтворює явище синтезу концерту і симфонії (дві Камерні симфонії для скрипки з оркестром В. Губаренка, 1967, 1989; Концерт № 1 для віолончелі з оркестром Ю. Іщенка, 1968; Концерт для оркестру "Карпатський" М. Скорика, 1972; Концерт для симфонічного оркестру "Українські колядки, щедрівки і веснянки" В. Кікти, 1967; програмний Концерт для віолончелі й органа (дует-симфонія) "Fata morgana" (1972, присвячений М. Коцюбинському); Симфонія-концерт Г. Ляшенка (1980); друга характеризується апелюванням композиторів до розмаїття камерних складів (Концерт для флейти та камерного оркестру В. Губаренка, 1965; Дивертисмент для флейти, челести і струнного оркестру А. Штогаренка, 1967; Концерт для альта та камерного оркестру "Триптих" В. Бібика, 1978 та ін.). Названі тенденції продовжуватимуть розвиватися у творчості композиторів у 90-ті рр.

Отже, симфонічна творчість 70—80-х рр. стає відбиттям складних і різноманітних інтеграційних процесів на засадах синтезу ознак симфонії, концерту, поеми на рівні переосмислення традиційного і кореляції індивідуального стилю із сучасними неостилістичними напрямами у контексті реалізації розмаїття художньо-стильових концепцій.

Ідейно-образний аспект музики 70—80-х рр. за умов паралельного існування в мистецтві регламентованості методу соціалістичного реалізму та дозованого ідейно-художнього плюралізму думок, підхопленого літературою, театром, живописом, зазнає поступових реальних модифікацій. Так, тема радянського патріотизму, інтернаціоналізму ("єдиний радянський народ") забарвлюється ідеєю загальнолюдського гуманізму і парадоксальним чином виокремлює тему "малої батьківщини", а отже, посилює увагу до національної спадщини. Розширення художньо-образних обріїв творчості викликане прагненням до широти охоплення подій сучасної епохи у її часовому і психологічному вимірах, до посилення індивідуально-філософського бачення світу, усвідомлення художником власної самостійної місії стосовно таких вічних категорій, як людина, народ, батьківщина, природа, Творець.

Універсальні за своїм значенням, ці проблеми стають типовими і для хорової музики цього періоду, де поряд з тяжінням до традиційних форм вислову розвиваються стилістично новаторські.

Окрасою вокально-хорової спадщини українців є жанр опрацювання народних пісень — їх тисячі й до них причетна більшість композиторів різних поколінь і творчих спрямувань. Коло вокальних та хорових інтонацій сучас-

ної музики віддзеркалює різноманітні впливи — жанрові селянського і міського походження (широкий спектр фольклорних інтонацій пісенного, танцювального, епічного, романсового, речитативно-декламаційного та медитативного звучання), регіональні (східно- і західноукраїнські), позанаціональні (російська класична і фольклорна інтонація), вбирає мелос радянських масових пісень, класичного й сучасного оперного вокального стилю.

Свідченням ідейно-образної відкритості є звернення до найрізноманітнішої поезії (від народно-пісенних текстів обробок творів Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Тичини 20-х рр., М. Рильського і радянських авторів до філософсько-споглядальної лірики Ф.-Г. Лорки, О. Мандельштама), а також пошуків у контексті сучасної неостилістики з увагою до фольклорної лексики та вияву нових градацій у сфері ліричного.

У 60—70-ті рр. поруч з обробками народних пісень, хоровими п'єсами, на які традиційно багата українська музика, спостерігається також тяжіння до циклічних форм. Зокрема, серед хорових творів, написаних на вірші Т. Шевченка Ю. Мейтусом, Л. Колодубом, Л. Дичко, А. Штогаренком, В. Сильвестровим, привертає увагу хоровий цикл "Шевченкіана" А. Штогаренка (1963). Сім хорів а капела пронизують контрастні настрої Шевченкової позиції, на одному полюсі яких домінують образи героїко-патріотичного звучання, сповнені енергії й рішучості ("Наш отаман Гамалія"), на іншому — огорнені сумом і жалем жіночі образи ("На вгороді, коло броду" та "Ой одна я, одна").

За художністю прочитання віршів М. Рильського (1964) та В. Сосюри (1965) приваблюють два цикли хорів-прелюдій Г. Майбороди. Вирізняються два хорові цикли Б. Лятошинського на вірші М. Рильського "Чотири хори без супроводу" (1964) і "П'ять мішаних хорів без супроводу" (1964), що складають настроєво розмаїті лірично-пейзажні замальовки, позначені тонким відчуттям ранньої творчості поета. Відтак новим словом у камерно-вокальній літературі став цикл Б. Лятошинського "Из прошлого" на вірші А. Фета, Ф. Тютчева та І. Буніна (1966). Написані для Київського камерного хору під керівництвом В. Іконника, вони помітно збагатили хорову творчість українських композиторів, яка розгорталася в новому мистецько-культурному контексті в умовах піднесення хорової справи, ототожнювалася з виникненням камерних хорів у різних регіонах України та зумовлювалася тісною співпрацею композиторів з хоровими колективами. На цій хвилі виникають хори Л. Дичко, І. Карабиця, Є. Станковича, Ю. Іщенка, В. Зубицького, О. Яковчука, В. Степурка та ін.

Цікаву сторінку хорової та вокально-симфонічної творчості у цей період складають кантати М. Скорика, Л. Дичко, І. Карабиця, В. Сильвестрова, О. Киви, Є. Станковича. Камерна кантата В. Сильвестрова (1973, на вірші Ф. Тютчева, О. Блока, чотири кантати О. Киви: № 1 (1977, на слова А. Новочадовської, № 2 (1981, на слова Ф.-Г. Лорки), № 3 (1982, на слова П. Тичини), № 4 (1983, на слова М. Заболоцького і Й. Мандельштама) належать до неоромантичних творів, драматургія яких випливає не з дієвості зіткнення, а з психології відчуття переживань, де інтонація виростає з часово різних шарів українського мелосу.

У 70-ті рр. позицію хорового майстра впевнено завойовує Л. Дичко. Регістр її творчого доробку у цей час різножанровий, багатогранний за поетичними інтересами, виконавськими задумами, композиційно-стильовими вирі-

шеннями. Імпресіоністичні орнаменти на слова японських поетів Охара Токо та Басьо в хоровому диптиху "Поява місяця" та "Сонячний струм" (1972) змінюються фольклорною образністю кантат 70-х рр. "Червона калина" (1968), "Чотири пори року" (1973—1976), "Карпатська кантата" (1976) та ін.

Осібне місце посідає Симфонія-ораторія № 3 Є. Станковича "Я стверджуюсь" (1976, на вірші П. Тичини), масштабний задум якої по-новому розкриває класичну тріаду образів: художник — революція — народ. Новаторський план твору (широкий арсенал сучасних оркестрових і хорових засобів) включає переосмислення досвіду О. Скрябіна й Б. Лятошинського та дає простір для національно характерної визначеності. 1977 р. твір удостоєно Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка.

Значну сторінку хорового доробку 70—80-х рр. складає музика для дітей, що активно виконується і пропагується багатьма професіональними дитячими хоровими колективами України. Популярними стали хорові збірки Б. Фільц "Любимо землю свою" (1977), "Весняний дзвін" (1978), "Ладоньки" (1982) та "Від зими до зими" (1983, на слова О. Олеся), а також акапельні хори М. Завалишиної та пісні для дітей В. Шаповаленка, Ж. Колодуб, І. Кирилiної, М. Чемберджі та ін.

Глибинний дух української музичної традиції найбезпосередніше і найгнучкіше відбиває камерно-вокальна музика.

Широку амплітуду поетичних зацікавлень в українській музиці складають поезії не лише українських авторів, а й російських та західноєвропейських. Митці звертаються до поезій Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся, Б. Лепкого, Є. Плужника, В. Сосюри, М. Рильського, П. Тичини, В. Симоненка, Д. Павличка, М. Воробйова, М. Вінграновського, І. Драча, І. Світличного, Л. Костенко, В. Стуса, В. Барки, О. Пушкіна, Ф. Тютчева, С. Єсеніна, В. Баратинського, О. Блока, О. Мандельштама, А. Ахматової, Ф. Сологуба, а також Р. Бернса, Дж. Кітса, П. Верлена, Г. Аполлінера, Н. Ленау та ін. Цей далеко не повний перелік поетів окреслює широке тематичне коло мистецьких уподобань у камерно-вокальній музиці 60—80-х рр., виявляє широту й різноманіття емоційних рефлексій, а водночас розкриває світоглядні позиції та естетично-стильові риси творчості українських композиторів. Образно-змістовне наповнення камерно-вокальної музики визначають громадянські мотиви, філософсько-зосереджена лірика, психологічно загострені образи і пейзажні замальовки, медитативно-одухотворені настрої та емоційно піднесений лад почуттів.

Визначним майстром української вокальної музики є Ю. Мейтус — автор понад 250 романсів і балад на вірші В. Сосюри, А. Малишка, М. Бажана, П. Воронька, Л. Забашти, В. Симоненка, а також вокальних циклів на вірші А. Малишка, Л. Вишеславського, Є. Межелайтіса, Д. Кедріна, Є. Винокурова та ін., опрацювань українських, чеських, словацьких та моравських народних пісень.

Сенс пошуків композиторів-шістдесятників полягав у розкритті доступу до всіх жанрово-інтонаційних типів національного мелосу, у віднайденні яскраво індивідуалізованої вокальної інтонації та її синтезу з музично складною інструментальною партією, внаслідок чого уможливлюється явище ускладнення вокальної партії на основі прищеплення їй рис мелосу інструментального типу. Цей лише один із багатьох інших засобів оновлення ме-

лодії не заперечував пошуків на традиційній основі у фольклорних координатах (робота з поспівками, локальними ладовими утвореннями, метроритмічними формулами) та їхнього вростання в сучасний стильовий контекст. Водночас реалізується тенденція, пов'язана з розширенням масштабів композиції, з появою циклів, що свідчили про широту образного мислення митців та їх прагнення до розв'язання концепційно складніших задумів (вокальні цикли у творчості В. Губаренка, Л. Грабовського, Б. Буєвського, В. Бібика, Л. Дичко, Т. Малюкової-Сидоренко, Б. Фільц, М. Завалишиної, Ю. Іщенка та ін.). Індивідуальний стиль у вокально-інструментальній музиці демонструють вокальні цикли В. Сильвестрова. Його "Тихі пісні" для баритона і фортепіано (1974—1977, на вірші П. Шеллі, Є. Баратинського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Т. Шевченка, В. Жуковського) стають основою для створення настрою філософських роздумів, елегійного самозаглиблення, духовного очищення. Тут домінують типові для митця стильові ознаки — "тиха" динаміка звучання (p — pp, sotto voce), делікатне інтонаційне нюансування, метидативно сповільнена течія руху.

Природно, що лінія, пов'язана з відображенням ліричних властивостей романсу, видається найпринаднішою. З цією метою в інструментальній партії посилюється роль колористичного фактора через ладогармонійне нюансування, сонорні ефекти, відбувається індивідуалізація фактурних ліній і в такий спосіб урізноманітнюється система взаємодії поезії та музики. Показовими щодо цього є вокальні цикли на вірші П. Тичини "Пастелі" Л. Грабовського (1964), І. Карабиця (1970), Г. Ляшенка (1974) та Л. Дичко.

Оперна, як і симфонічна, музика — показники зрілості будь-якої національної культури. Процес творення опери в українській музиці не припинявся ніколи. 60—80-ті рр. у цьому не виняток, а період значної активізації мистецьких зусиль в напрямку оперного осмислення сучасної теми в контексті радянської історії та певних стилістичних переорієнтувань. У першому повоєнному десятилітті, як і на початку 60-х рр., у жанрі опери ще відчувалася стилістична інерція, викликана скоріш стабілізацією досягнутого, аніж його розвитком. На відміну від інших жанрів, опера була заложницею політичної системи, бо на неї в першу чергу покладалися соціальні зобов'язання утверджувати і художньо репродукувати пануючу ідеологію. Автори лібрето не могли уникнути однолінійного, спотвореного радянською політичною системою уявлення про революційні та воєнні аспекти нашої історії. Більшість опер була пов'язана з подіями 1917 р., громадянською війною, встановленням радянської влади в Україні, із "золотим вереснем" 1939 р. на західноукраїнських землях тощо. Йдеться про "Арсенал" Г. Майбороди (1960), "Комуніст" Д. Клебанова (1966), "Загибель ескадри" (1967) і "Крізь полум'я" (1976) В. Губаренка, "10 днів, що потрясли світ" М. Кармінського (1970), "Маївка" Д. Клебанова (1981), "Пробудження" Л. Колодуба (1976) та ін. Загалом ці твори розвивали на новій тематичній основі стильові риси радянської, російської та української опери (Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського) з їх уявленнями про вокальність оперного стилю та мистецтво сольного співу, питому роль у музичній драматургії хорового й симфонічного начал. Художній синтез названих компонентів, як і залучення нових, часто з суміжних видів мистец-

тва (кіно, хореографія), відбувався під знаком індивідуального композиторського стилю і в умовах розширення образно-сюжетної сфери. Прикладом такого композиторського підходу можуть слугувати дві авторські версії драми І. Кочерги "Ярослав Мудрий" Ю. Мейтуса (1972, лібрето О. Васильєвої) і Г. Майбороди (1973, лібрето власне). Обидва твори концепційно та стилістично відрізняються. Мейтус вдається до динаміки драматичних нагнітань і психологічних загострень, чим досягається різноплановість і контрастність сценічних характеристик, Г. Майборода реалізує свій задум здебільшого через пластику й широту мелосу, неспішний темпоритм, урізноманітнюючи таким чином провідний ліричний тон висловлення.

Ю. Мейтус — визнаний майстер оперного письма (автор 15 різножанрових опер), блискучий оперний стиліст, в музичних характеристиках спирається на розвинені вокальні партії, які свідчать про високий рівень володіння композитором різними видами інтонаційного письма, зокрема на фольклорній основі. Щодо цього опера "Украдене щастя" за однойменною повістю І. Франка (1959) належить до визначних творів композитора.

Лінія розвитку оперного жанру в Україні у 60—80-ті рр., яка певною мірою ототожнювалася з уже визнаною і загалом прогнозованою оперною спадщиною Ю. Мейтуса, утворила починаючи із середини 60-х рр. ще одну паралельну течію, пов'язану з творчістю В. Губаренка. Його сценічний доробок охоплює 12 різножанрових опер і 6 балетів (1967—93). В. Губаренко, як і Мейтус, розвинув та переосмислив традиції музичного романтизму і створив власну, яскраво індивідуальну модель оперного письма. До визначальних музично-стильових констант композитора належить потужний симфонічний спосіб мислення як виразник конфліктно-драматичного типу драматургії та ліричний тип світовідчуття. Якщо перший тип драматургії ("Загибель ескадри", "Мамаї", "Крізь полум'я") реалізується в масштабних монументальних формах, то ліричні інтенції автор втілив у жанрі монооперн (Ніжність", 1972; "Відроджений травень", 1974; "Пам'ятай мене", 1980; "Самотність", 1992—1993), з характерними для них камерністю звучання, індивідуалізацією оркестрових голосів, особливою рельєфністю вокалу. Пошук Губаренком сучасних версій синтезу музики зі словом привів митця до нових оперних форм: опери-балету "Вій" (1980), опери-ораторії "Згадайте, братія моя" (1991).

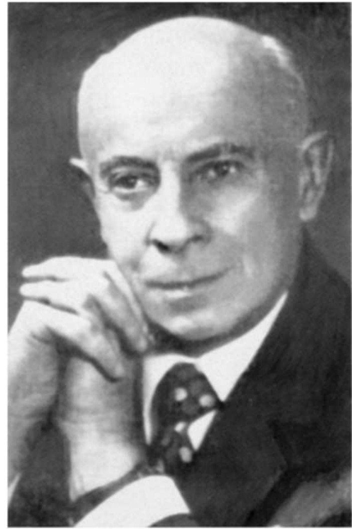
Тенденція до посилення психологічних характеристик героїв виявляється у 60—80-ті рр. у різних жанрових різновидах опер: лірико-драматичному (Ю. Мейтус "Анна Кареніна", 1970; М. Кармінський "Іркутська історія", 1977; Г. Жуковський "Анданте поетіко", 1966), романтично-фольклорного (В. Кирейко "У неділю рано зілля копала", 1966) та історико-романтичного спрямування (Г. Майборода "Тарас Шевченко", 1964) тощо. На жаль, досі не відомими мистецькому світу України є опери 60—80-х рр. на чехівську тематику: "Ведмідь" (1963) і "Освідчення" Л. Грабовського (1962—1964), "Віронька" Ю. Іщенка (1971), "Палата № 6" В. Зубицького (1982), яким виявилась близькою лінія камерної опери І. Стравінського.

Оперна проблематика 60—80-х рр. не оминула також балету. З одного боку, давала про себе знати офіційна лінія, що диктувала сучасну суспільно-актуальну тему, а з іншого — розвивався альтернативний процес відбору цікавих

сюжетів з української, російської класичної літератури та пов'язаний з національною образністю на фольклорній і казково-фантастичній основі. Тому поруч з балетами на радянську тематику з'являються "Тіні забутих предків (1960), "Відьма"(1967) В. Кирейка, "Оксана" В. Гомоляки (1964), "Княгиня Волконська" Ю. Знатокова (1966) та ін. Одноактні балети кінця 70-х рр. — "Каменярі" М. Скорика (1967), "Досвітні вогні" Л. Дичко (1966) — це зразки інсценізації класичної української тематики засобами сучасного композиторського письма. Вершинним явищем балетного мистецтва цих років стає "Камінний господар" В. Губаренка (1969, за однойменною драмою Лесі Українки), де талановито об'єднано драму, симфонію, танець і театральну видовищність, забарвлені яскравим іспанським колоритом. До резонансних сценічних творів, присвячених 1500-річчю Києва, належить балет Є. Станковича "Ольга" (1982), де композитор піддає потужному симфонічному розвитку давні фольклорні пласти, домагаючись епічного розмаху і рельєфності сценічної дії.

Розвиток жанру оперети в українській музиці пов'язаний з іменами О. Рябова, О. Сандлера, А. Філіпенка, Я. Цегляра, О. Білаша, Л. Колодуба, О. Красотова, Д. Клебанова, В. Ільїна. Оперета продовжує розвивати музично-естетичні традиції, що склалися в творчості І. Дунаєвського, Д. Шостаковича, Т. Хрєнникова і традиції національного характеру. Як жанр вона відкрита для новаторських пошуків, а також має позитивний вплив на творчість в жанрі музкомедії та мюзиклу.

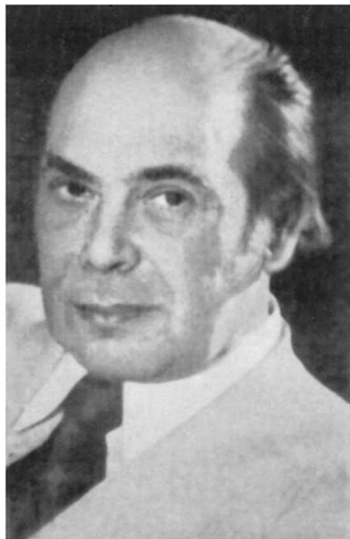
Нові тенденції виразно проступають у 60—80-ті рр. також у пісенному жанрі, до чого спричинила сама сфера його побутування, увага до масових музичних форм та загалом демократизація



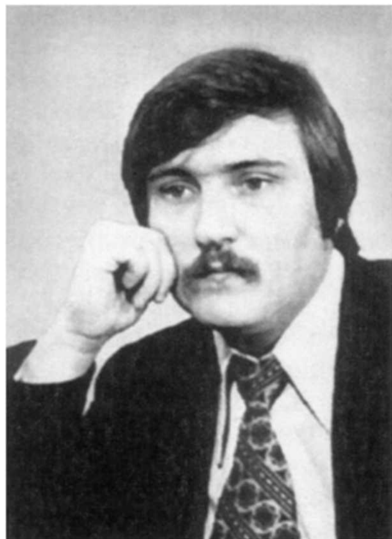
Юлій Мейтус.

суспільного життя в країні. За таких умов відбувається активізація концертного життя, бурхливо виникають і функціонують вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) в багатьох регіонах України, з'являється нова когорта композиторів-пісенників. Поруч з ліричними піснями П. Майбороди особливу популярність здобувають твори І. Шамо, зокрема, "Києве мій", "Пісня про щастя", "Не шуми, калинонько" (всі на вірші Д. Луценка), "Ой вербиченько" (на вірші Л. Забашти), "На долині туман" Б. Буєвського, "Летять ніби чайки" Ю. Рожавської (на вірші Л. Реви), "Кохана" І. Поклада (на вірші І. Бараха), "Чорнобривці" В. Верменича (на вірші М. Сингаївського); пісні самодіяльного композитора С. Сабадаша "Марічка" (на вірші М. Ткача), "Очі волошкові" (на вірші А. Драгомирецького).

У цей час на повну силу розгорнулася пісенна творчість О. Білаша. Серед її характерних ознак — щедра лірична наповненість виразу, багата мелодико-інтонаційна гама, дивовижна пластика руху, підхоплені композитором з на-



Ігор Шамо.



Володимир Івасюк.

роднопісенних джерел і, зокрема, тих, що увібрали побутові романсові інтонації, а також стилістику популярної танцювальної музики. Щодо цього особливого поширення набувають його пісні "Впали роси на покоси", "Лелеченьки" (на вірші Д. Павличка), "Ясени" і "Сніг на зеленому листі" (обидві на вірші М. Ткача), "Цвітуть осінні тихі небеса" (на вірші А. Малишка) та ін. Не мине багато часу, як його пісня "Два кольори" (на вірші Д. Павличка) ототожнюватиметься з народною. У контексті здобутків О. Білаша неможливо оминути пісень багатьох сучасників композитора і, зокрема, тих зразків, що пов'язані з переосмисленням жанру вальса. Йдеться передусім про пісні П. Майбороди "Пісня про вчительку", "Студентський вальс" (на вірші А. Малишка), "Дніпровські хвилі" (на вірші Т. Масенка), а також численні вальси К. Мяскова, М. Жербіна, І. Шамо та ін.

Помітним артефактом масової культури України в 60-ті рр. стає естрадна пісня. Українські пісенні новотвори відзначаються яскравим національним колоритом та енергійним пружним пульсом. Барвисті й експресивно насичені жанри гуцульського фольклору (коломийка та інструментальне музикування) композитори підсилюють енергетикою сучасних масових жанрів — джазу, бігбіту, популярних танцювальних ритмів Заходу.

У середовищі львівських композиторів з'являються пісенні зразки, в яких розробляється стилістика жанрів масової музичної культури XX ст. — джазу, танців (танго, твіст, рок-н-рол). Традиції популярної музики Львова, що склалися на національній основі ще в 20—30-ті рр. XX ст., підхоплюються композиторами наприкінці 50 — на початку 60-х рр. Йдеться про пісні А. Кос-Анатольського на власні тексти, зокрема, "Карпатське танго", вальс-бостон "Коли заснули сині гори", а також М. Скорика "Не топчіть конвалій" (на вірш Р. Братуня), "Намалюй мені ніч" (на вірш М. Петренка) та ін.

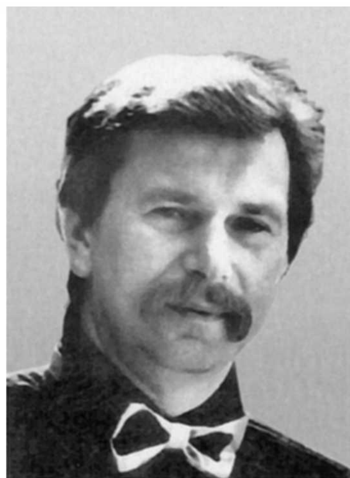
Виняткову популярність в другій половині 60-х рр. XX ст. здобувають пісні В. Івасюка на його ж тексти. Серед

них — "Червона рута", "Водограй", "Ласкаво просимо", "Пісня буде поміж нас", "Я твоє крило", "Я піду в далекі гори" та ін., які досі залишаються хітами в молодіжному середовищі. Їх з великим успіхом виконували популярні співаки — учасники першого в СРСР вокально-інструментального ансамблю (ВІА) "Смерічка" (1966, м. Вижниця на Буковині, з 1973 по 1982 — при Чернівецькій філармонії) — Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, В. Морозов, І. Бобул, П. Дворський (керівник — Л. Дутковський). Поруч з піснями В. Івасюка, Л. Дутковського поширюються мелодійно красиві І. Поклада "Дикі гуси", "Тиха вода", "Чарівна скрипка" (всі на вірші Ю. Рибчинського).

Про розвиток української естрадної музики у цей час свідчить активізація діяльності численних ВІА, серед яких "Кобза", жіночий ансамбль "Мрія", "Гроно" (Київ), "Водограй" (Дніпропетровськ), "Світязь" (Луцьк), "Ватра", "Мальви", "Арніка" (Львів), "Беркут" (Івано-Франківськ), "Смерічка" (Чернівці), "Крила" (Запоріжжя), "Краяни" (Полтава), "Рідний край" (Одеса), "Медобори" (Тернопіль) та ін. Так, у рамках творчої діяльності львівської "Ватри" (керівник — І. Білозір, солістка — О. Білозір) з'являється ряд талановитих пісень І. Білозіра на тексти поета-пісняра Б. Стельмаха: "Світлиця", "Пшеничне перевесло" та ін. Не меншу популярність здобувають пісні, написані керівником і солістом-вокалістом ВІА з Одеси "Рідний край" М. Свидюком. Це, зокрема, "І люблю, і сміюсь" (на вірші А. Демиденка), "Доне моя, донечко" (на вірші О. Кононенка). У жанрі поп-музики також успішно працює П. Дворський — соліст ВІА "Смерічка" Чернівецької філармонії, автор і виконавець ліричних пісень "Смерекова хата" (на вірші М. Бакая), "Стожари" (на вірші В. Кудрявцева), "Мама Марія" (на вірші М. Ткача) та ін.

Наприкінці 70-х рр. XX ст. актив композиторів-пісенників поповнив Т. Петриненко. Вже у ті роки за ним усталилося звання піонера українського біту. Як керівник ВІА "Гроно" (з 1985) він виступив на першому фестивалі "Червона рута" з піснями "Народний Рух" і "Лівобережна — Правобережна" (1989). Невдовзі ним було написано пісні "Україна" та "Господи, помилуй нас" (на власні тексти), які не лише надовго зберегли свою популярність, але й стали музичними символами незалежної України.

Наступний плідний прорив у розвитку української популярної музики співпав із початком 90-х рр. і пов'язаний він насамперед з діяльністю фестивалю "Червона рута". Своїм існуванням він завдячує виникненню в Україні авторської пісні та, зокрема, успішній діяльності львівських піснярів. Наприкінці 80-х рр., під час так званої перебудови, у Львові розпочало свою діяльність Товариство Лева, а при ньому естрадний театр-студія "Не журись" (1988) у складі Ю. Винничука, В. Морозова, А. Панчишина, Т. Чубая, Е. Драча та В. Жданкіна. Їхні концертні виступи демонстрували новий стиль естрадного виконання, позбавлений зовнішньої претензійності, найменших натяків на зірковість, властивих радянським естрадним виконавцям. Орієнтуючись на українську народну та міську побутову пісню, вони задекларували безкомпромісну позицію — співати лише українською мовою, користуватись художньо якісними поетичними текстами задля піднесення престижу національної культури. Їхні пісні розширювали образно-тематичні простори українського світу, несли нове відчуття рідного слова, по-новому інтонаційно та ритмічно озвученого. Під супровід гітари зазвучали принадні ліричні пісні В. Морозова "Тихе сяйво



Ігор Білозір.

над моєю долею" (на вірші Л. Костенко), "О панно Інно" (на вірші П. Тичини), "Біла квітка" (на вірші М. Воробйова), "Маленька свічечка" (на вірші І. Малковича) та ін.

Інше амплуа в тодішній авторській пісні посіли пісні А. Панчишина. Його "Брехунець", "Табу", "День злодія" висміювали навколишнє зло, вдало пародіювали явища політичного і соціального спрямування. Жанром політичної сатири добре володів також талановитий бард Тризубий Стас (Щербатих з Алтаю), сміливі виступи якого користувалися великим успіхом. Не меншу популярність заслужили пісні А. Миколайчука з Умані з наївними і водночас симпатично простодушними образами його пісень "Піду втоплюся", "Підпільник Кіндрат" на власні тексти.

Поруч із авторською піснею, яка у цей час завойовує симпатії, знаходить безліч прихильників у молодіжному середовищі, в музичний побут входить ряд рок-гуртів, оригінальних і самостійних за репертуаром, музичною та виконавською стилістикою. Вже на першому фестивалі "Червона рута" заявили про себе "Кому вниз" (соліст — А. Середа), "Зимовий сад" (соліст — О. Тищенко), "ВВ" (соліст — О. Скрипка), "Брати Гадюкіни" (соліст — С. Кузьмінський) та ін. За усієї розмаїтості та індивідуалізованості стильових манер цих гуртів було продемонстровано найважливіше — українську версію рок-музики, її спроможність бути сучасною, цікавою й близькою різним верствам українського суспільства і насамперед молодіжній.

На відміну від багатьох гуртів, що виникли у час "перебудови", "Кому вниз" виявив схильність до соціально-загостреної тематики, до національно-історичної проблематики з відповідним ідеологічним підтекстом і, керуючись нонконформістськими засадами у творчості, залишився вірним обраній світоглядній лінії. Шевченкові поезії "Суботів" і "Розрита могила", вірші О. Олеся, В. Самійленка здобувають дивовижного інтерпретатора в стилі рок-н-рол в особі А. Середи.

"ВВ" ("Воплі Відоплясова") апелює до панк-музики і започатковує її український варіант. У піснях гурту об'єднано фольклорну специфіку, елементи панк-року, поп-музики, які уособлюють кічову природу передмість. Сьогоднішня діяльність лідера гурту О. Скрипки виходить за межі вузько концертних виступів і дає привід для широких та позитивних оцінок його організаторських можливостей з огляду на щорічне проведення ним резонансного міжнародного фольклорного фестивалю "Країна мрій".

У контексті розвитку української рок-музики на початку 90-х рр. яскраво оригінальним видавався гурт "Брати Гадюкіни" зі Львова. Вони підхопили і розвинули стиль панк "ВВ", з'єднавши його з ритм-енд-блюзом, гуцульською коломийкою, що разом із мовним жаргоном на основі української, російської, англійської мов та галицизмів ви-

Рок-гурт "Кому вниз". Соліст — А. Середа.

лилося у неповторний артефакт. Створені й виконувані ним "Наркомани на городі", "Аріведерчі, Рома", "Мертвий півень", "Чуваки, всьо чотко" — яскраві за образним малюнком, динамічні за енергією і силою впливу зразки сучасної масової музичної культури. З даним гуртом на хвилі його зростаючої популярності виступала Віка Врадій. За виконання пісні "Ганьба" ("Хто не живе, той не вмирає") вона здобула гран-прі на фестивалі "Червона рута" 1989 р. Її шалено експресивна манера виконання якнайкраще відповідала образній і стильовій системі пісень "Намалюй мені ніч" (синтез української поп-музики з агресивним панком) або "Тинди-ринди" (сполучення стилістики коломийки з рок-н-ролом). На хвилі патріотичного піднесення з'явилися також авторські пісні у виконанні Е. Драча та М. Бурмаки. Поруч із названими колективами на фестивалі про себе заявили гурт "Мертвий півень" та сестри Тельнюк. Особливу популярність у 90-ті рр. здобуває рок-гурт "Плач Єремії" (соліст — Т. Чубай). Його репертуар — наскрізь демократичний, відкритий, доступний і національно спрямований — тематично й жанрово охоплює різні пласти української пісенної культури. Т. Чубай залюбки аранжує і популяризує західноукраїнські пісні ("Кедь ми прийшла карта", "Шабелина") та за участю гурту "Скрябін" створює проекти "Наше Різдво" ("Бог ся рождає", "Миколай бородатий") і "Наші партизани" (пісні Січових стрільців та повстанські, зокрема "Повіяв вітер степовий", "Лента за лентою"), а також виконує цикл пісень В. Івасюка ("Червона рута", "Водограй", "Пісня буде поміж нас") та ін. Візитною карткою Т. Чубая стала пісня "Вона" (на вірші К. Москальця), яка змушує молодь замислюватися над нашою дійсністю та дає справжню естетичну насолоду.

У рангу українських рок-гуртів високе місце посідає також "Океан Ельзи" (лідер — С. Вакарчук). Яскраво індивідуальний і неповторний стиль колективу визначає ліричне як спосіб естетич-

ного відображення світу та як кінцевий результат художньої інтерпретації. Запорукою цього стала також вокальна манера співу, притаманна солісту гурту С. Вакарчукові. Йому належать тексти і музика більшості композицій, репрезентованих альбомами "Там, де нас нема", "Я на небі був", "Суперсиметрія", "Gloria", "Міра" та ін. Особливу популярність йому принесли пісні "Там, де нас нема", "Холодно", "Susy", "Дякую", "Веселі, брате, часи настали" та ін. Гурт не зупиняється на досягнутому — експериментує, здійснює нові мистецькі проекти. Так, йому одному з перших вдається реалізувати нове сценічне втілення своїх творів за участю симфонічного оркестру та струнного квартету. Елітний та непопулярний в контексті рок-музики характер цього проекту свідчить не лише про високий інтелектуально-естетичний задум виконавців, але й претендує на відповідний рівень підготовки й сприйняття слухацькою аудиторією. Цим же шляхом пішов вже згадуваний гурт "Плач Єремії", розкриваючи по-філософськи сповідальні, сповнені глибоких роздумів та тонких рефлексій вірші Т. Чубая та І. Малковича з власного альбому "Світло і сповідь" у гармонії зі звучанням естрадно-симфонічного оркестру. Інші українські рок-гурти — "Гайдамаки" (соліст — О. Ярмола), "Мандри" (соліст — С. Фоменко), "Тартак" (соліст — О. Положинський), — будучи носіями індивідуальних стильових засад у композиції, виконавській манері, аранжуванні та сценічному амплуа, створили самостійні, оригінальні зразки сучасної української масової культури.

Початок 90-х рр. в Україні прикметний кардинальними суспільно-історичними змінами. Проголошення незалежності України та Всеукраїнський референдум започатковують новий етап у мистецько-культурному житті України і стають підставою для оновлення динаміки культуротворення, для формування нової шкали художніх вартостей та ідейно-естетичних принципів сучасного музичного мистецтва, для формування цілісного погляду на національну культуру. На цьому етапі українська музика звільняється від заідеологізованих догм і політичних обмежень доби тоталітаризму. В умовах постіндустріального суспільства, панування високих технологій сучасне мистецтво формується та існує на основі іншого типу свідомості й світосприйняття; спираючись на плюралізм суспільного мислення і відкритість картин світу, воно апелює до мовно-стилістичного багатоманіття та поліверсійного тлумачення оточуючої дійсності. Подібне розшарування внутрішніх елементів сучасної музичної культури передбачає розширення культурного контексту. За цих умов розпочалися плідні творчі контакти з композиторами і митцями західного світу та української діаспори: виконуються їх твори (Ю. Фіали (Канада), М. Кузана (Франція), В. Балея, Р. Савицького (США), А. Гнатишина (Австрія)), відбуваються авторські вечори та виступи кращих виконавців (фортепіанний дует Люби й Іринея Жуків, піаніста Р. Рудницького) і колективів, спостерігається активне входження й переосмислення в Україні музичної спадщини сучасного і минулого (А. Рудницький, Р. Придаткевич, С. Туркевич-Лукіянович) та музикознавчих надбань (З. Лиська, М. Антоновича).

У цей час продовжує активно працювати генерація шістдесятників, але поруч із ними з'являється цілий ряд нових композиторських імен, з якими пов'язані цікаві й репрезентативні мистецькі явища України. Це О. Козаренко, І. Тараненко, В. Гончаренко, В. Степурко, В. Рунчак, І. Щербаков, Ю. Щетинський, Ю. Ланюк, В. Камінський, С. За-

житько та ін. До того ж 90-ті рр. підсилюють фемінізаційну частину композиторського активу в Україні. До відомих вже Л. Дичко, Б. Фільц, Ж. Колодуб долучаються киянки Г. Гаврилець, М. Денисенко, А. Загайкевич, В. Польова, Л. Юріна, І. Алексійчук, сумчанка Г. Овчаренко, одеситки К. Цмокаленко, Л. Самодаєва, львів'янки Б. Фроляк, О. Криволап, донетчанка В. Кафарова та кримчанка М. Халітова.

Пріоритетною галуззю залишається інструментальна музика — камерно-інструментальна та симфонічна. Натомість сценічна музика стає об'єктом інтересу небагатьох (Є. Станковича, О. Канерштейна, Л. Дичко, Ю. Іщенка, О. Костіна, В. Степурка, О. Козаренка, О. Костенка, С. Зажитька).

Традиційно високу позицію в ієрархії жанрової пріоритетності посідає хорова музика, в якій виокремлюється великий самостійний пласт — духовна музика. Інтерес до сакрального як до невід'ємної частини традиційної християнської тематики, не так давно забороненої, — ось те принципово нове відгалуження української музики кінця XX ст. Нові форми музичного побуту визрівають також на протилежному векторі української культури — в жанрі популярної масової культури. В концепції новозаснованого 1989 р. щорічного фестивалю "Червона Рута" україномовний напрямок в сучасній молодіжній музиці проголошується пріоритетним.

Змістовно-концепційний стрижень української музики 90-х рр. екстраполюється також на явища філософсько-морального та інтуїтивно-психологічного звучання (теми людини й світу, життя і смерті), на внутрішній емоційний голос, в якому співіснують різні образні грані: лірика, філософія, фантастика, картини природи тощо. У невичерпності мотивів іронії, бурлеску, в утвердженні ідеї свята та життя вирує оптимістичний тонус сучасної української музики різних жанрів. Внутрішня неписана настанова випливає з головної умови існування нашої культури — апелювання до власного історичного досвіду, до гармонізації традиційних і новаторських засад творчості.

Технічний рівень сучасної композиторської музики має цілковито європейське обличчя: в ній вільно функціонують різні стилі, напрямки, техніки і системи художніх засобів. Однак сенс сучасного професіоналізму полягає не в технічній винахідливості композитора, а у внутрішній свободі вибору тематики та способів її інтерпретації, що унеможливлює надання пріоритетності розвитку якомусь певному жанру, стилю чи напрямку.

У 90-ті рр. увагу українських митців привернули теми, події, постаті давньої та новітньої історії України, що в радянську добу були під забороною: трагічні сторінки голодомору українського села 1932—1933 рр., Чорнобиля 1986 р., вшанування пам'яті видатних постатей України. Темі голодомору був присвячений Другий конкурс композиторів імені Мар'яна та Іванни Коців (подружжя американців українського походження), що відбувся в рамках Міжнародного музичного фестивалю "Kyiv Music Fest" (1992). Під час конкурсу, а також у концертах фестивалю прозвучали композиції В. Бібика "Плач та молитва" (1992, Друга премія), Г. Овчаренко "Обпалена мальва" (1992, спеціальна премія), Г. Ляшенка симфонія "Pro memoria" (1992), І. Карабиця кантата-ораторія "Молитва Катерини" (1992), Є. Станковича Панахида за померлими з голоду (1992) та Л. Колодуба Симфонія № 5 "Pro memoria" (1990, пам'яті жертв страшних лихоліть України). У третьому конкурсі композиторів (1993) виконувалися "Дума про тридцять тре-

тій" Г. Саська (1993), кантата "Голод" Л. Матвійчук (1993), кантата-симфонія "Україна. Хресна дорога" В. Камінського (1993), Струнне тріо № 1 "Вісім трагічних картин" В. Губи (1994) та ін. Концептуальну домінанту цих творів визначив трагедійний зміст: образи плачу, скорботи, розпуки і безнадії від усвідомлення страшного злочину перед народом України. Національну тематику уособлюють також твори, присвячені відомим українцям — політикам, діячам української культури і мистецтва, "в'язням совісті". До них належать симфонія-триптих "Судна ніч" (до 400-річчя від дня народження Б. Хмельницького) Н. Боєвої (1995), симфонічна поема "Дар Веделю" Ю. Іщенка (1991), драматична хорова поема "Блискавиці прозріння" (пам'яті В. Стуса) В. Мужчиля (1996), а також твори В. Губи — симфонія-епітафія "День скорботи і пам'яті" (1992, пам'яті Є. Коновальця) та його цикл для скрипки-соло "Вінок посвят" (І. Дзюбі, С. Майданській, К. Білокур, М. Приймаченко, В. Балею, С. Параджанову та ін., 1993) тощо.

Музичну україніку в 90-ті рр. продовжують поповнювати твори фольклорного напрямку. Фольклор і надалі є знаком традиції та чинником оновлення культури. Так, хорову музику кінця XX ст. не можна уявити без опрацювань українських народних пісень Г. Гаврилець, О. Яковчуком, О. Скрипником, В. Степурком та ін. Сучасна композиторська практика в інтеграції фольклорного з композиторським характеризується поліваріантністю їх авторських інтерпретацій на зрізі мовної стилістики, жанровості, образності, етнофоніки в масштабах макро-мікроструктур, у контексті строкатої музично-стильової панорами. Так, знайомі фольклорні символи набувають феєрично-святкового характеру в "Українських танцях" (1997—2002) і "Турівських піснях" для великого симфонічного оркестру Л. Колодуба (1992) та в "Щедрику" для камерного оркестру Ю. Ланюка (1995).

Ідея "гри" — одна з характерних стильових ознак музичного постмодернізму. У "Concerto strumentale" В. Зубицького (1997), де візія гри знаходить втілення у вируванні енергетичних імпульсів яскравої сцени народного свята, в екстрасучасній камерній кантаті О. Козаренка "П'єро мертвопетлює" (1994, на вірші М. Семенка). Зречення-формула поета "Дух мій в захопленні можливостей футурних архаїчних атавіз" стає ключем до розуміння романтичної канви твору. Інший твір автора — балет-інсталяція "Дон Жуан з Коломиї" (1995, за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха; хореографія О. Лань) — яскраве національне явище. Поштовхом до виникнення твору стала жива мова хореографії, пластика руху, образи коломийкового походження, що органічно вросли в дискурс сучасного музичного письма. Зорієнтованість на народний обряд визначає художню естетику кантати для народного голосу та камерного оркестру "П'ять весільних ладкань з Покуття" О. Козаренка (1992).

Жива фольклорна стихія, як і апелювання до автохтонної манери співу, характеризують твори Г. Овчаренко "Предковічне" для фольклорного ансамблю та камерного оркестру (1995) та "Заклинання дощу" для автентичного голосу та 4 перкусіонів (1997), а також опуси В. Шумейка "Три старосвітські співаниці" (1992), "Прадавні суголоси", "Похідна гетьманської варти" та "Посвіт батуринського замку", де риси необароко стають знаком художньо-естетичної стилістики XVII ст., а програмний ряд п'єс викликає конкретні історичні асоціації. Серед нових етностилістичних концепцій 90-х рр. виділяється одноактна хорова опера на народні вір-

ші дохристиянської доби Л. Дичко "Золотослов" (1995). Тут етнічно сутнісне як ознака ментального — не випадковість, а одне з органічних цілепокладань композитора.

У 90-ті рр. легалізується і набуває інтенсивного розвитку перервана радянським устроєм українська церковна музична традиція. Виникає численна кількість творів на релігійну тематику канонічної та світської орієнтацій.

За радянських часів вільно функціонувала музика західноєвропейської католицької традиції (меси, реквієми), тоді як категорично заборонялися національні форми церковної музики. Нова державна політика щодо церкви, відновлення повноцінного церковного життя, багатоконфесійності, проголошення свободи віросповідання повертають творчу інтелігенцію обличчям до духовної проблематики.

Значне зрушення в культурній свідомості української інтелігенції пов'язане з осуспільненням у 60-ті рр. XX ст. хорової партесної музики Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та ін. У 90-ті рр. відроджується церковна музика українських композиторів XIX — початку XX ст. Традиційно високий рейтинг хорової музики дозволяє швидкими темпами надолужувати втрачене. Сучасна українська духовна музика стала складовою концертних програм фестивалів: Kyiv Music Fest (Київський музичний фестиваль), "Музичних прем'єр", "Контрастів" у Львові, хорового фестивалю "Золотоверхий Київ" і, зокрема, проведення в його рамках Всеукраїнського конкурсу композиторів "Духовні псальми" (2001). Ця подія активізувала творчість багатьох сучасних композиторів, викликавши до життя різноманіття хорових версій псальм.

Тяжіння до духовного як основи і вищого сенсу людського життя, шлях до віри, Бога через молитву, катарсис — ось домінуюча тематика музичних творів. Панорама сучасної духовної музики в жанрово-стильовому і концепційно-смисловому аспектах — вельми широка й репрезентативна: від камерного прочитання канонічного "Отче наш" і Молитви до Матері Божої до масштабних за розмахом літургії, реквієму, меси та опер за біблійними текстами. Тут випробовують сили і можливості представники різних поколінь, естетичних переконань та стильових напрямків (Є. Станкович, В. Сильвестров, М. Скорик, Б. Фільц, Ю. Іщенко, а також В. Степурко, В. Рунчак, В. Польова, М. Денисенко, Ю. Алжнєв, Г. Гаврилець, І. Щербаков, О. Козаренко, В. Камінський, І. Тараненко, І. Алексійчук, М. Шух, С. Луньов та ін.). Органічною і природною є духовна тематика для творчості В. Степурка ("Богородичні догмати XII ст."), Г. Гаврилець (псалми "Блаженний, хто дбає про вбогого", 2001, "Боже, нащо Ти мене покинув", 2000), неординарне музично-стильове трактування теми пропонують І. Щербаков ("Agnus Dei", 1996, С. Луньов "Cantus aeternis", 1998), В. Польова ("Херувимська" в 3 частинах, 1999), О. Козаренко ("Чотири молебні пісні до Діви Марії", 1996) та ін.

Українське сакральне мистецтво сучасної доби збагатили Літургії Л. Дичко (1990, 1991, 1994), Меса М. Скорика (2000), Літургії св. Іоанна Златоустого В. Кікти (1994, присвячена І. Козловському), О. Козаренка (1999—2000), М. Скорика (2005), Літургія для мішаного хору без супроводу Є. Станковича (2003), "Архієрейська Божественна Літургія" В. Камінського (2001), а також "Літургійні славослів'я" М. Шуха (2007) та реквієм "Стражденна мати" А. Гайденка (1996, на канонічні тексти). Названі твори — видатний внесок в хорову культуру кінця XX — початку XXI ст.

Монументально значна художня концепція цих полотен є індивідуальним відбиттям і переосмисленням національних традицій в даній галузі, а також репрезентує сучасний європейський стиль композиторського мислення.

Характерною рисою постмодерністського дискурсу сучасної української музики продовжує бути романтичне світовідчуття. Типова ознака художнього національного мислення знайшла свою нішу в сучасному мистецтві з його новими авангардистсько-концептуальними пропозиціями. Останні не руйнують суті романтичного типу мислення з його ідеалізацією світлих і прекрасних образів та почуттів, а лише по-іншому їх озвучують. У цьому ключі сприймаються твори М. Скорика, В. Сильвестрова, В. Губаренка, Л. Колодуба, Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Козаренка та ін.

Неоромантизм. Ліричне та романтичне, не лише в сенсі неоромантизму, — це органічна складова національної ментальності, способу етномислення, глибоко національна традиція, універсальна константа всієї української культури. Сфера ліричного окреслюється в українській музиці через пісенність, жанровість і корелюється з епічним, драматичним, метидативним, а отже, має широке багатовимірне трактування.

Сучасний за композиторською технікою Концерт № 2 для фортепіано з оркестром І. Карабиця (1972, присвячений піаністові М. Сукові) поєднує риси романтичного світовідчуття (через вальсовість, елегійність) з думно-рапсодійною імпровізаційністю. Неоромантичні риси присутні у творах М. Скорика 80—90-х рр., зокрема його Концертах для віолончелі з оркестром (1983), для скрипки з оркестром (1990) та, звичайно, у його знаменитій "Мелодії" для скрипки з фортепіано (1990).

У Концерті для двох скрипок і симфонічного оркестру Л. Колодуба (1988) складна за структурою і експресією виразу музика органічно апелює до неоромантизму через контраст тематизму окремих розділів, напругу динамічних підйомів та спадів. Вкраплення барокової теми — жест вдячності великому Вівальді й довершення значної ідеї твору. В "Sonata guasi una fantasia" для скрипки і фортепіано О. Козаренка (1998) синтез романтичної емоції з токатною мобільністю в межах ідеально відчутої форми створює образи значної життєздатної сили. Риси романтизму проступають в Концерті для скрипки, камерного оркестру, фортепіано та чембало Є. Станковича (1998), де експресивно-ліричний струм твору сягає драматичних та трагедійних висот і набуває смислової рівноваги у третій частині "Якось у гостях у великого Вівальді". Яскраво романтичні за світовідчуттям останні твори В. Губаренка: симфонія-балет "Liebestoo" (1997), "Монологи Джульєтти" — ліричні сцени для сопрано, баса, та струнного оркестру (1998, за В. Шекспіром).

Осягнення романтично-трагедійного як відображення філософських підходів до втілення вічних проблем життя і смерті, потойбічного й реального, конкретного часу та безмежжя його тривання, буденного та вічного духовного позначає проблематику творів Є. Станковича (камерна симфонія "Потаємні поклики", 1995), В. Губаренка (симфонія для тенора, сопрано і симфонічного оркестру "De profundis", 1995), Л. Колодуба (Концерт для кларнета та камерного оркестру, 1995), Г. Гаврилець ("In memoriam" для камерного оркестру, 1995), А. Гайденка ("Недоспіване" Соп-

certo lamentoso), О. Криволап ("Симфонія мрій", 1994).

Сценічно-театральне мистецтво — опера, балет, оперета — у 90-ті рр. дещо знижує темпи свого розвитку. Серед написаного — опери "Поет" (1988—2000, за творами Т. Шевченка) Л. Колодуба; "Ми відпочинемо" (2000, за оповіданням "Дядя Ваня" А. Чехова) Ю. Іщенка; камерні опери "Готель кохання" (1994, за новелою А. Моруа "Готель Танатос") О. Канерштейна; "Час покаяння" (1998, барокова алегорія на слова українських поетів XVII—XVIII ст.) О. Козаренка; "Сулейман і Роксолана" (1996) О. Костіна; "Мойсей" (2000, за однойменною поемою І. Франка) М. Скорика; балети "Запрошення до страти" (1994, за романом В. Набокова) і "Демон" (1990, за поемою М. Лермонтова) О. Костіна, а також "Вікінги" (1990, лібрето О. Биструшкіна) Є. Станковича.

У контексті естетики постмодернізму особливого значення набуває театральність і, зокрема, головний механізм її прояву — гра. На ґрунті синтезування жанрових різновидів в українській музиці з'являються твори, для яких театральність стає вирішальним елементом драматургії. Ілюстрацією цього є "Павани" М. Степурка, де фантастичний у своїй красі хоровий звукопис поєднується з оперністю (соло сопрано і тенора) у першій та хореографічною ідеєю з її салонною манірністю та вишуканістю — у другій. Інший приклад — монодрама "Орестея" для читця та інструментального ансамблю (1996, за мотивами давньогрецької трагедії Есхіла) О. Козаренка, в якій декламація, сценічна гра розкриваються через експресивно насичену сучасну музику.

Ідея гри як символ першопочатку, як прояв спонтанності, імпровізаційності та маскарадності виявляється в композиціях А. Загайкевич ("Сліпа музика" для фортепіано і камерного оркестру, 1993), О. Козаренка ("Дон Жуан з Коломиї" та кантата "П'єро мертвопетлює"), В. Зубицького (хоровий концерт "Ярмарок") та ін.

Ігрова проблематика, що найчастіше виявляється у співдії стилів, цитат, притаманна творам М. Денисенко (симфонічний етюд "Amadeus-Ama deum"), Л. Колодуба (Симфонія № 6, "C-dur та А. Шенберг", 1999) та ін., актуалізує ігровий чинник у плані вихідної драматургійної версії — світлої, радісної, дещо відтіненої гротесковими мотивами.

З-поміж творів сучасного музичного авангарду викликає інтерес послідовно новаторська та пошукова творчість В. Рунчака. Серед його різноманітних творів поруч з композиціями для баяна, фольк-кантатою "Чумацькі пісні" (1987), фольк-концертами "Голосіння та співаночки" (2000), "Як козаки Султану листа писали" (1991), камерними симфоніями, зокрема "Пам'яті Б. Лятошинського" та ін., стоять цілком неповторні за стильовою новизною твори, що демонструють дивовижні за акустичними знахідками властивості у сфері звукокольору та звукоідеї. Композитор створює нові за своїм світовідчуттям, колористикою та архітектонікою композиції, що виливається в такі ж цікаві, ним же запропоновані інтерпретаційні рішення і досягає незвичайного художньо-естетичного результату. Щодо цього на особливу увагу претендують просторові композиції (Квадромузика № 1, "Via Dolorosa", 1994; № 2 "Pars pro Toto", 1994; № 3 "Дуелі", 1998) і, зокрема, "Нагірна проповідь" для 16-голосового хору). Композитор дає простір також інтелектуальним пошукам у сфері форм, заперечуючи їх усталений класичний вираз, про що свідчать такі назви творів: "Антисимфонія", "Антисоната", "Щось на зразок квартету", "Щось на зразок тріо" та ін.

Естетство притаманне творчим пошукам Л. Юріної ("Рао Ноала" для сопрано і камерного ансамблю, 1991; "Геометрікум" для квінтету духових, 1993; "Екаграта" для ансамблю ударних, 1993). На вістрі протесту, експерименту та епатажу працює С. Зажитько. Його "Епітафія Маркізу де Саду" для двох віолончелей, 1996; "Ах ты степь широкая" (Психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазівокального квартету, тромбона, скрипки, ударних і танцюристів, 1995); "Ще!.." для низького чоловічого голосу, батога та актора (1997) та інші вписуються в естетику театру абсурду.

Таким чином, кінець XX ст. фіксує явище розщепленості образно-естетичних уявлень про світ, людське буття, дає відчуття нестабільності у ньому, посилює мотиви трагічного відчуття часу та змушує замислитись над його стрімкою течією.

За умов існування певних негативних тенденцій і їх впливу на усі ланки культурного життя та недостатнього державного фінансування мистецької галузі, відсутності меценатства, відчутного відтоку кадрів за кордон, музично-культурне життя в Україні все ж продовжує розвиватися і знаходить нові форми для самореалізації. Цьому сприяють Всеукраїнські та Міжнародні фестивалі та конкурси імені М. Лисенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, С. Турчака (диригенти), В. Горовиця (піаністи), С. Лифаря (танцюристи), С. Крушельницької та А. Солов'яненка (вокалісти) тощо.

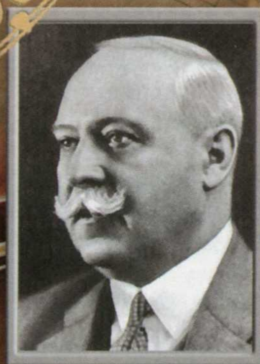
Водночас межа століть вияскравила і загострила безліч аспектів української історичної та культурної проблематики, що продовжують сьогодні активно впливати на формування нової суспільної свідомості, на творення органічного мистецького та музично-культурного процесу в Україні.

Сьогоднішня музична реальність, позбавлена політичної заідеологізованості, невіддільна від сучасних демократичних процесів, проявів плюралізму думок та ідей, як і не захищена перед загрозами глобалістичного світу — уособлює собою систему, що готова до втілення нового змісту, здатна до переосмислення традиційних форм та жанрів, безмежно відкрита й чутлива до жанрово-стильового оновлення й збагачення.

Значні досягнення, на які спромоглася українська композиторська школа протягом XX ст., безумовно вкладаються в європейський дискурс. Проте крізь силует європейськості композиторського мислення вимальовується чітка лінія спадковості — у зверненні до фольклору, у відтворенні таких типових для української музики рис, як епічність, ліричність, романтичність тощо. Водночас на передньому краї сучасної української музики йде пошук нових художніх концепцій, які покликані розкривати філософію віри в життя, в необхідність прагнення до його вдосконалення, до еталонів краси й духовності, у зверненні до життєдайних джерел народного мистецтва. Отже, наукове осмислення музичної культури України відбувається паралельно із визнанням існування української мистецько-художньої альтернативи, її окремішності й самодостатності в контексті радянської та сучасної європейської музики.

Розділ 3

МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ



Кіевъ—1903 г.

Городской Театръ

Въ Воскресенье 21-го Декабря

КОНЦЕРТНОЕ УТРО

(устроенное Ольгою Петровн. Косачъ)

въ честь композитора

Н. В. Лисенко

(Тридцатипятилѣтіе его музык. дѣятельности)

при благосклонномъ участіи оперныхъ силъ

ЗАСЛУЖЕННОЙ артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ г-жи

Дайша-Сіоницкой,

Артистокъ и артистовъ Кіевской оперы: г-жъ Бѣлевичъ. Ковельковой. Шульгиной; гг. Дракули. Зиновьева. Камiонскаго. Махина и Сокаръ-Романскаго; г. Концертмейстера Шутмана и г. Шебелина; г. Москалева и гг. артистокъ и артистовъ труппы г. Саксаганскаго и Садовскаго; трехъ соединенныхъ хоровъ: хора любителей. хора гг. Саксаганскаго и Садовскаго и хора г. Москалева

Афіша концерту до 35-річчя діяльності М. Лисенка. 1903.

Силою історичного буття на початку XX ст. в Україні актуалізується проблема ідентифікації національно-культурного життя. У вирі революційних подій 1905 р. і воєнного протистояння, викликаного Першою світовою війною та національно-визвольними змаганнями 1917—1919 рр., українська культурна складова не губиться, не нівелюється, а продовжує помітно увиразнюватися.

Тривалий статус бездержавності України наклав відбиток амбівалентності на різні сфери української культури, зокрема на характер музично-концертного життя, тобто неминучість його існування в парі з російською, польською, німецькою, австрійською, єврейською, чеською, угорською, румунською культурами, як і необхідність розвиватися і всупереч, і завдяки їм.

Так, паралельно з увиразненням української складової музично-культурного життя, що ініціюється і реалізується українською інтелігенцією, достатньо потужною і репрезентативною в цей час у Наддніпрянщині залишається концертна діяльність відділень ІРМТ (Імператорського Російського музичного товариства), заслугою яких було пропагування світової та російської музики. У Галичині близьку позицію в цей час репрезентувала польська культурна домінанта, різноманітна й впливова, виразником якої було Галицьке музичне товариство, у Чернівцях — німецьке музичне товариство, на Закарпатті — чеські та угорські.

Модератором рушійних змін в українському музичному житті першої третини XX ст. продовжує залишатись М. Лисенко. На його вплив відгукується Наддніпрянщина, гаряче реагують Галичина, Буковина, Підкарпатська Русь. Беззаперечний авторитет М. Лисенка надовго пронизує весь устрій музичного життя в Галичині. Його мистецькі ініціативи у Наддніпрянщині реалізуються в рамках громадсько-культурних товариств (Київське літературно-артистичне товариство, “Боян”, “Просвіта”, “Український клуб”, “Родина”); їх підхоплює, розвиває і оновлює в умовах існування УНР когорта молодих музикантів — його послідовники К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, Я. Яциневич, О. Кошиць та ін. У цей короткий, складний і напружений період було створено перші державні музичні колективи: Симфонічний оркестр ім. М. Лисенка, так звані національні хори, відбулися пам’ятні музично-концертні заходи. Ця позитивна для української культури тенденція була підхоплена радянською Україною у 20-ті рр., що здійснювалася під знаком українізації. У рамках діяльності Му-

зичного товариства ім. М. Леонтовича ці процеси охопили всі сфери культурного життя, але особливий слід залишили в музично-концертному. На даному етапі поруч із російською та зарубіжною музикою достатньо широкої апробації зазнає українська. До того ж нечуваного досі піднесення сягає хвиля масового аматорського музикування — хорового, інструментального, ансамблевого, а паралельно швидкими темпами формується інфраструктура професійного хорового, симфонічного, камерно-інструментального та камерно-вокального виконавства. У 1927 р. до 10 річниці Жовтневого перевороту було виконано Другу симфонію Л. Ревуцького та "Увертюру на чотири українські народні мелодії" Б. Лятошинського. Вони належали до перших симфонічних творів нової доби. У контексті цього необхідно підкреслити, що саме з 20-х рр. розпочався процес інтенсифікації розвитку інструментальних форм в українській композиторській та концертній практиці, що дозволило констатувати факт подолання в Україні відставання інструментальної галузі від хорової.

Водночас попри зовнішню благополучність та успішність культурного життя у цей час в Україні щораз відчутнішими стають тривожні симптоми, за якими культурна проблематика переводиться у політичну площину. У 30-ті рр., що асоціюються в радянській культурі передусім із соціалістичним реалізмом, компартійне керівництво усвідомило, якою потужною зброєю і силою в їхній пропагандистській діяльності є музичне, театральне, кіномистецтво тощо. Тому в цей згубний для України період радянський уряд не шкодував коштів для заснування філармоній, а при них симфонічних оркестрів, численних камерно-інструментальних ансамблів (тріо, квартетів), музичних конкурсів; фінансував підготовку в консерваторіях висококласних музикантів-інструменталістів (піаністів, скрипалів) та співаків, які ставали лауреатами престижних міжнародних конкурсів і здійснювали широку гастрольну діяльність.

Галичина в умовах Польської держави у міжвоєнні десятиліття (20—30-ті рр.) досягла значних успіхів у розвитку музичної культури та в музично-концертній практиці, здійснила артистичний прорив на європейські сцени, зав'язала плідні стосунки з музикантами радянської України.

На етапі першого хронологічного відтинку (1900—1914) музичне життя в Україні розвивається у двох самостійних руслах: продовжується в межах діяльності ІРМТ і на ґрунті пошуку його альтернативних, національно означених форм, що розгортаються в середовищі української інтелігенції.

Перша пов'язується із широкою мережею освітньо-музичних закладів у багатьох містах України, з іменами відомих співаків, скрипалів, піаністів, із уславленими диригентами симфонічних оркестрів, високопрофесійними майстрами ансамблевого музикування.

Заснований 1859 р. у Петербурзі групою передових російських музичних діячів (А. Рубінштейн, В. Кологривов) ІРМТ з початком 60-х рр. відкриває свої відділення на півдні Російської імперії: в Києві (1863), Харкові (1871), Одесі (1884), Миколаєві (1892), Катеринославі (1897), Полтаві (1899), Херсоні (1904), Житомирі, Чернігові (1907), Умані (1911). При них працювали музичні школи, які невдовзі ставали музичними училищами, а відтак консерваторіями (Київ, Одеса — 1913, Харків — 1917).

Систематичне проведення симфонічних і камерних концертів вітчизняними та іноземними музикантами, влаштування гастролей визначних колективів, диригентів, піаністів, скрипалів, співаків та інструментальних ансамблів із Заходу й

Росії, як і здійснення концертних турне містами України силами українських музикантів варті якнайвищого пошанування і лежать у руслі значних мистецько-культурних подій того часу.

У цей час симфонічні й камерні зібрання найінтенсивніше відбуваються в період Великого посту перед Великоднем та влітку на паркових естрадах міст України. Програми концертних зібрань, на відміну від попередніх десятиліть, на цьому етапі достатньо добре продумані, різноманітні й цікаві. Їх очолюють висопрофесійні музиканти, визнані не лише в Україні, Росії, але й за кордоном. Так, у Києві симфонічні концерти проводить диригент О. Виноградський (з 1888 р.), у Харкові (40-ві рр.) — визначний диригент, педагог і громадський діяч І. Слатін (1871—1911), в Одесі — піаніст, вихованець Петербурзької консерваторії Д. Климов (1884—1907), пізніше — В. Орлов, у Миколаєві — піаніст і диригент Л. Щедрін, у Катеринославі — Б. Соколовський-Чигиринський та Я. Кржичка, у Полтаві — скрипаль і унікальний пропагандист симфонічної музики Д. Ахшарумов, у Чернігові — С. Вільконський, у Житомирі — Е. Волек. Поруч із місцевими мистецькими силами продовжують успішно працювати музиканти іноземного походження, зокрема чехи — диригенти симфонічних оркестрів і оперних театрів, скрипалі, педагоги й учасники камерних зібрань. Особливо значним у розвиток концертного виконавства в Одесі був внесок чеських скрипалів. Поміж них назвемо Й. Карбульку, Й. Пермана, Ф. Ступку, Я. Коціана, В. Алоїза-Музиканта, Л. Зеленку, Є. Мислівечека, А. Фідельмана, І. Ондржичека, віолончеліста О. Вульфіуса; диригентів О. Недбала та Й. Прибіка. У Харкові музикантів чеського походження представляли альтист і диригент симфонічного оркестру Ф. Кучера, віолончеліст С. Глазер, скрипаль і диригент С. Неметц, диригент і композитор В. Сук, скрипаль Ф. Сміт, піаніст Р. Геніка; у Києві — скрипаль і диригент І. Петр, скрипалі О. Шевчик, М. Сікард, віолончеліст Ф. фон Мулерт.

Крім зарубіжних митців, на початку XX ст. до української музичної плеяди долучилась репрезентативна когорта вітчизняних музикантів різного профілю, які брали активну участь у діяльності місцевих відділень ІРМТ. У контексті цього про себе заявила київська фортепіанна школа, представлена М. Лисенком, В. Пухальським, Г. Ходоровським, Г. Бобинським, Г. Беклемішевим, Н. Клейбелем, А. Штосс-Петровою, М. Паращенком, С. Короткевичем, К. Михайловим, М. Домбровським, С. Тарновським, М. Тутковським, З. Худяковою та ін. Поряд формуються також традиції скрипкового виконавства. У цей час їх представляють О. Колаковський, М. Ерденко (концертуючі скрипалі), К. П'ятигорович, О. Подольський, О. Вонсовська. Значні виконавські сили сконцентрувались також у Харкові. З-поміж них слід назвати піаністів О. Горовиця, Р. Геніку, С. Брикнера, А. Бенша, Ф. Якименка, О. Шульц-Евлера, скрипалів К. Горського, І. Букініка, І. Слатіна, С. Дочевського, віолончеліста Є. Білоусова та ін. Цікаві музичні проекти у цей час реалізують фортепіанні дуети: в Києві — Г. Ходоровський із М. Домбровським, у Харкові — С. Брикнер з ученицею С. Нібур. Професійний рівень виконавства демонструють також музиканти інших відділень ІРМТ, зокрема в Одесі — піаніст Д. Климов, скрипалі П. Коханський, Я. Хейфец — учні всесвітньовідомого скрипаля, професора Петербурзької консерваторії Л. Ауера.

У Житомирі відбуваються концерти за участю піаністів — учнів знаменитого Ф. Бузоні Й. Турчинського, С. Ружицького і П. Грінберга; у Полтаві ак-

тивну концертну діяльність проводить піаніст та композитор Л. Лісовський, у Кам'янець-Подільському — скрипаль і педагог Г. Ганицький, у Миколаєві — піаніст та директор місцевого відділення ІРМТ Л. Щедрін, а також С. Ульштейн, І. Шафіро, О. Гриневич, Е. Шмигельський та ін. Вокальну частину концертів ІРМТ забезпечували місцеві співаки, російські гастролери та з-за кордону. У Харкові, Києві, Одесі, де діяли оперні театри, усі співаки вважалися членами ІРМТ, тому природньою була їхня участь у популяризації концертно-вокальної музики. Це колоратурне сопрано К. Воронець-Монтвид, сопрано С. Друзякіна, бас П. Цесевич, тенор Г. Секар-Рожанський, бас П. Тихонов, тенор О. Мишуга; камерні співачки М. Зембріх, Р. Беляєва-Тарасевич, пропагандистка сучасної музики Є. Мусатова-Кульженко та співак Є. Долинін.

За усієї різноманітності й багатства музично-концертного життя в рамках діяльності ІРМТ у перші десятиліття XX ст. ще зберігається традиційний збірний концерт, але одночасно спостерігається тенденція до розширення програм, скажімо, через формування за монографічним та історичним принципом: присвячуються творчості одного композитора (М. Глинки, Бетховена, Б. Сметани, А. Дворжака, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова, Е. Гріга) або містять твори лише західноєвропейської чи російської музики. Відтак особливим успіхом у підготовленої публіки користувалися концерти історичного спрямування, основу яких складали твори одного жанру, що виконувалися в контексті різних історичних епох та стилів. Прикладом є симфонічний концерт, що відбувся 1909 р. під керівництвом диригента Я. Кржичка у Катеринославі. Виконувалася Перша симфонія Бетховена, Вступ до опери "Леонгрін" Р. Вагнера, Святковий марш і Концерт для валторни з оркестром Р. Штрауса та арія Оксани з опери "Ніч перед Різдвом" Римського-Корсакова. Інший приклад — прощальний концерт харківського диригента, музично-громадського діяча І. Слатіна (1911), що був повністю присвячений Лістові. Прозвучали фрагменти з ораторії "Легенди про св. Єлизавету", симфонічна поема "Орфей", симфонія до "Божественної комедії" Данте та Концерт мі-бемоль-мажор для фортепіано з оркестром Ліста (солістка — В. Тімакова). Щодо цього показовими вважаємо проведення харківським піаністом, педагогом і композитором О. Шульц-Евлером тематичних клавірабендів, присвячених Бетховену, Шопену та А. Лядову. Не можна не згадати також цикл концертів-лекцій іншого харківського піаніста, педагога і музичного критика Р. Геніки. Так, резонансними були влаштовані ним концерти із шести сонат Бетховена та циклів варіацій, а також концерти-лекції, присвячені К.-М. Веберові та Р. Шуманові. Вони користувалися великим успіхом у Харкові.

До так званих історичних належать камерні концерти, виконавцями яких були київські піаністи Г. Беклемішев і В. Пухальський та визначний російський віолончеліст С. Козолупов (1916). В одному із них виконувалися віолончельні сонати Бетховена, у другому — російських композиторів, у третьому — французьких. Великий інтерес музичної громадськості України викликали концерти, що стосувалися інтерпретації сучасної російської та західноєвропейської музики. Такий новий і не знайомий слухачеві репертуар піднімала, зокрема, співачка Є. Мусатова-Кульженко. У концерті 1911 р. у Чернігові на "Другому вечорі сучасної пісні" вона виконувала твори М. Регера, Я. Сібеліуса, М. Равеля, К. Дебюссі, а також

Л. Ніколаєва, С. Василенка, С. Рахманінова, М. Черепніна та Б. Яновського.

Пам'ятними мистецькими подіями в діяльності ІРМТ були численні авторські концерти російських композиторів: А. Аренського (Харків, 1900), С. Рахманінова (Київ, 1907, 1910, 1911), О. Глазунова (Київ, 1908), М. Іпполітова-Іванова (Одеса, 1909; Київ, 1911), О. Скрябіна (Київ, 1915).

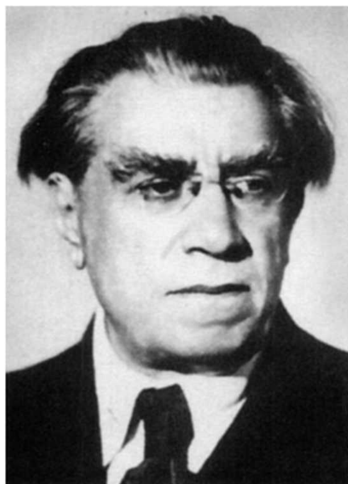
Винятково цікавим і цінним для музично-художнього життя України став проект виконання усіх дев'яти симфоній Бетховена, його Концерту мі-бемоль-мажор для фортепіано з оркестром та Концерту для скрипки з оркестром, здійснений 1913 р. диригентом С. Кусевицьким під час концертного турне містами України — в Одесі, Києві, Харкові. До участі у виконанні Симфонії № 9 Бетховена були заангажовані співаки А. Третинська, В. Андрієвський, А. Карензін, М. Шуванов та місцеві хори А. Марченка (Одеса), І. Туроверова (Харків), М. Надєждинського (Київ).

На початку XX ст. в Україні розгорнулася активна музично-просвітницька робота. Щодо цього видатною сторінкою в історії ІРМТ в Україні була діяльність його Полтавського відділення, очолювана скрипалем, диригентом і громадським діячем Д. Ахшарумовим.

Від самого початку діяльність цього товариства спрямовувалась на музичне просвітництво та популяризацію мистецтва. З цією метою було започатковано концерт з обов'язковим вступним словом, яке виголошували музикознавці В. Оголевець, М. Фіндейзен та Д. Ахшарумов. Про справжній розмах просвітительського спрямування діяльності свідчив путівник під назвою "200 концертів". Подібну практику ніде в Росії у цей час не було застосовано. Концерти відбувалися у залах губернської земської управи та міського театру. Вже

Дмитро Ахшарумов.

1900 р. відбувся перший гастрольний виїзд оркестру до Кременчука, де виконувалися Симфонія № 8 Бетховена, увертюра "Робесп'єр" А. Літольфа та "Арагонська хота" М. Глинки. Відтак було проведено 11 концертних турне провінційними містечками і великими містами України, Кубані, Росії, Прибалтики та Білорусі (1903, 1909—1914). Гастролями було охоплено Кременчук, Миргород, Лубни, Хорол, Прилуки, Ромни, Миколаїв, Одесу, Єлисаветград, Херсон, Катеринослав, Суми, Лозову, Маріуполь, Мелітополь, Бердянськ, Юзівку, Луганськ, Сімферополь, Ростов-на-Дону, Курськ, Воронеж, Пензу, Саратов, Тулу, Калугу, Смоленськ, Юр'єв, Петербург, Лодзь, Вільно, Мінськ, Вітебськ, Гомель, Гродно та ін. До заслуг Д. Ахшарумова належало виконання української музики. Йдеться про твори М. Калачевського ("Українська симфонія"), М. Лисенка (увертюри до опери "Різдвяна ніч" та драми М. Старицького "Остання ніч", Гімн Геліосу з опери "Сафо", "Запорізький марш", симфонічна фантазія "Козак-шумка"), В. Сокальського (Симфонія соль-мінор, сюїта "Зліт соколів слов'янських"), І. Рачинського (сюїта "Елев-



Рейнгольд Глієр.

зинські містерії", Адажіо з сюїти "Навесні", Дві п'єси для оркестру). Свої концерти він розпочинав вступним словом, самотужки формував програми, супроводжував їх анотаціями.

В одному із симфонічних концертів ІРМТ у Полтаві під керівництвом Ахшарумова з великим успіхом виконувався Концерт мі-бемоль-мажор для фортепіано з оркестром Бетховена. Солістом був М. Лисенко. Останній концерт за участю Д. Ахшарумова відбувся у Полтаві 1918 р. з нагоди 25-річчя його творчості.

До початку XX ст. в Україні виросла і сформувалася велика когорта музикантів — композиторів, виконавців, педагогів, професійний рівень яких дозволяв не лише виконувати музику класичну, сучасних композиторів, а й власні твори. Йдеться про авторські концерти Ф. Якименка, що відбувалися в Харкові (1907—1912), в яких звучали його фортепіанні твори. Авторський концерт композитора і піаніста Л. Лісовського відбувся 1907 р. у Полтаві. Скрипкові твори Д. Ахшарумова було виконано у камерних концертах (1901). Власний концерт для фортепіано з оркестром представляв у Києві піаніст Г. Бобинський (1900).

Ще одна важлива тенденція цього періоду пов'язана з виконанням творів сучасних композиторів. Підтвердженням цього є концертні програми видатного харківського піаніста О. Горовиця. Одну з них представили твори російських композиторів П. Чайковського, О. Скрябіна, А. Лядова, С. Рахманінова та українських митців В. Пухальського, В. Чечотта (1908). Не випадково великим успіхом супроводжувалися авторські концерти С. Рахманінова і О. Глазунова у Києві.

Неможливо не згадати концерт з нагоди відкриття Одеської консерваторії (1913), який відбувся під знаком нової музики. Окрім ораторії "Дитинство Христа" Г. Берліоза, прозвучали твори тодішніх композиторів-модерністів К. Шимановського, Е. Мак-Доуелла, І. Стравинського, М. Рославця, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Скотта, К. Дебюссі та ін. У рамках діяльності ІРМТ також здійснювалися гастрольні виступи визначних музикантів-піаністів С. Танєєва, В. Тіманової, В. Синельникова, А. Рубінштейна, С. Метнера, Л. Годовського, І. Падеревського, скрипалів Л. Ауера, Ф. Крейслера, Б. Губермана, Я. Кубеліка, А. Марто та ін.; диригентів В. Сафонова, О. Зилоті, Ф. Вейнгартнера, М. Малька, О. Фріда, А. Коутса та ін.; а також чеських, шведських, фінських та австрійських камерно-інструментальних ансамблів.

У 60—70-ті рр. XIX ст. українську музику було включено до строкатих програм збірних симфонічних концертів Київського відділення епізодично, проте вона демонструвала звичний для російського інтелігента малоросійський колорит. У нових суспільно-політичних і мистецько-культурних умовах, що

склалися в Україні після Революції 1905 р., українська музика здобуває більше прав, викликаючи до себе небайдуже публічне ставлення, позитивне, емоційне сприйняття, а завдяки національним елементам — беззаперечне утвердження своєї самобутності у порівнянні з європейською та російською музикою. Щодо цього певний прогрес у ставленні до музичності українікu демонструвала громадськість Харкова. Тут ще у 90-ті рр. XIX ст. у симфонічних і камерних концертах харківськими музикантами виконувалися твори українських митців. Так, під керівництвом І. Слатіна прозвучала Симфонія соль мінор В. Сокальського, його фортепіанні п'єси грав О. Шульц-Евлер, Елегію для віолончелі з оркестром — віолончеліст Є. Білоусов, симфонічні твори виконувалися у літніх концертах під керівництвом Ф. Кучери. Схвальні відгуки викликав симфонічний концерт, що відбувся у Харкові 1908 р. Чотири твори в авторській інтерпретації представляли В. Сокальський, К. Горський, А. Юр'ян та вірменський композитор О. Спендіаров. Виконувалися сюїта "Зліт соколів", симфонічна фантазія "На Олімпі", кантата "Співайте та радійте" за мотивами латиських народних пісень та вірменські композиції "Кримські начерки" і "Три пальми".

Водночас слід відзначити, що в ювілейних святкуваннях з нагоди 50-річчя Київського відділення ІРМТ до програми концертів не було включено жодного твору української музики і залишив він відчуття офіціозу та парадності. Лише наступного 1914 р. за ініціативи Р. Глієра відбувся симфонічний концерт української музики. До програми увійшли фрагменти з IV дії опери "Тарас Бульба" М. Лисенка, Симфонія фа мінор Є. Риба, танці з опери "Буйний вітер" М. Тутковського та Концерт для органа з оркестром В. Пухальського.

Намагання віднайти справжні мистецькі цінності у національній культурі, перейматися ними, розвивати і пропагувати їх стало завданням Лисенка. Понад 40 років він віддав розвиткові українського хорового і фортепіанного виконавства, вихованню культурного слухача, компетентного в європейській музиці, але чутливого і прихильного до українського слова й музики.

На 1902 р. припадає остання чверть хорової подорожі М. Лисенка (помічником був К. Стеценко). Виступали в Лубнах, Ромнах, Лохвиці, Гадячі, Полтаві, Ромодані, Миргороді, Хоролі, Кременчуку, Катеринославі, Павлограді, Черкасах, Смілі, Корсуні, Бердичеві. На цих концертах М. Лисенко виконував виключно свої фортепіанні твори, поміж якими були Друга українська рапсодія, Експромт, Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень, баркарола "Пливе човен", 2 гавоти, п'єса "Пісня кохання" та ін. Інколи, як наприклад у Миргороді, М. Лисенко розпочинав концерт Другою українською рапсодією. Проте домінуючим жанром були вокальні та хорові твори. Поруч із хоровими розкладками тоді виконувались його "Солоспіви" на слова Шевченка "Садок вишневий", "Гомоніла Україна", "Ой, Дніпре, мій Дніпре", "Минають дні", дуети "Коли розлучаються двоє", "Ой на гору козак воду носить"(соліст — Є. Горянський, тенор). За оцінкою самого Лисенка, ці концерти були наймасовішими, найвпливовішими і найхудожнішими.

Вже після припинення хорових мандрів Лисенко виступав з хором у Києві й до репертуару включав зразки західноєвропейської музики. При цьому він започаткував традицію перекладу поетичних текстів з європейських мов на українську. У перекладі Олени Пчілки звучали "Цигани" Р. Шумана, "Пори ро-

ку" Й. Гайдна, окремі номери з опери "Галька" Монюшка та ін.

Хорові подорожі М. Лисенка стимулювали появу нових хорових колективів у селах і містечках України. Так, варто згадати селянський хор з Чернігівщини (керівник — Г. Давидовський) і особливо унікальний в історії хорового виконавства селянський хор, організований лікарем П. Демуцьким. Він за прикладом Лисенка також здійснив концертні подорожі Україною. З великим успіхом хор виступав у Києві, Одесі, Умані, Таращі та, звичайно, в Охматові.

Повертаючись до піаністичної діяльності М. Лисенка — соліста і блискучого ансамбліста, наголосимо на тому, що, незважаючи на її безперечну успішність в рамках Київського ІРМТ, він все ж залишив його, не бачачи перед собою можливостей для реалізацій українських ініціатив. На жаль, не знайшлося в концертах ІРМТ місця для Лисенкових творів. На межі XIX—XX ст. він розгортає широку діяльність в іншому середовищі, що об'єднувало демократичне крило київської інтелігенції — артистів, науковців, художників, освітян, а також широкі кола української громадськості. Йдеться про намагання Лисенка самостійно проводити український курс в межах товариства "Боян", Літературно-артистичного товариства, "Українського клубу" (відбувалися регулярні концерти-вечори), "Української хати" та "Родини", "Просвіти" з метою консолідації музично-артистичних сил в інтересах української культури.

Задля цього Лисенко буквально зважував на "громадський новин", як висловлювалася Олена Пчілка, коли згадувала його діяльність у Літературно-артистичному товаристві (1895—1905) [1]. Серед його членів були М. Старицький, Л. Старицька, Леся Українка, М. Тутковський, Г. Внуковський, М. Калиновська та ін. Заслугою цих діячів було проведення концертів під назвою "Вечори" (відбулося близько 50), а також Лисенко ініціював і організовував проведення ювілейних концертів, присвячених М. Глинці, А. Рубінштейну, О. Пушкіну, Г. Гейне, І. Нечую-Левицькому, І. Котляревському, П. Ніщинському та ін. З великою вдячністю їх згадує українська історія як організаторів події великого культурного значення — відкриття 1903 р. пам'ятника І. Котляревському і проведення з цієї нагоди святкових заходів. Силами хору, солістів, симфонічного оркестру з Києва під керівництвом М. Лисенка виконувалася його кантата "На вічну пам'ять І. Котляревському", хор "Гей, не дивуйте" з опери "Тарас Бульба", вокальні номери з опери "Наталка Полтавка"; у концерті другого дня до вокально-хорових творів додалися фортепіанні композиції М. Лисенка. Ці святкування — неабиякої ваги історична подія на шляху до консолідації українського суспільства в умовах бездержавності.

Після закриття Літературно-артистичного товариства Лисенко очолив новозаснований "Український клуб" (1908—1912), який відкривав ширше поле діяльності в напрямку проукраїнських ініціатив композитора та його найближчого оточення. До старого крила товариства вельми активно долучалася молодь — і це вселяло надію.

У концертах, влаштованих товариством, лідерство належало Лисенкові. Він виступав як соліст-піаніст, ансамбліст та акомпаніатор. Червоною ниткою через діяльність проходять тематичні концерти: одні з них присвячую-

[1] *Пчілка О.* Микола Лисенко // М. Лисенко у спогадах сучасників: У 2 т. — Київ, 2003. — Т. 1. — С. 107.

ться шевченківським роковинам, інші — багатьом видатним постатям української культури. Відзначимо Літературно-вокальний вечір за участю М. Лисенка, співаків Г. Внуковського, П. Цесевича та К. Стеценка (1909). Інший присвячувався О. Олесю. До програми увійшли твори М. Лисенка, Я. Степового і К. Стеценка (1909).

Помітною була діяльність М. Лисенка в концертах, влаштованих артистичною комісією київської "Просвіти" (1905, голова — Б. Грінченко). В залі тодішньої народної аудиторії на Великій Кудрявській вулиці щомісяця відбувалися так звані народні концерти. Нарешті виконавська діяльність торкається концертів і для самого Лисенка — з нагоди його ювілеїв. Так, із великим розмахом у Львові та Києві відзначали 35-ліття діяльності митця (1903). У Києві було влаштовано 4 концерти. Один із них був організований Оленою Пчілкою і проходив у Купецькому зібранні (нині — Київська філармонія). До програми, за винятком кантати О. Горілого, присвяченої ювіляру, увійшло багато творів М. Лисенка: Інтродукція до опери "Остання ніч", романс "Доля", гімн Геліосу з опери "Сапфо", "Ой люлі" і "На городі коло броду", фінал II дії опери "Тарас Бульба", Capriccio elegico для скрипки і фортепіано, каватина Андрія та Марильці, "Реве та стогне Дніпр широкий", кантата "Б'ють пороги". Серед виконавців були артисти київських театрів, у тому числі співачка імператорських театрів М. Дейша-Сіоницька, артисти тодішньої з'єднаної української трупи П. Саксаганського та М. Садовського, скрипаль А. Шутман, 3 хори аматорів, театральна група Г. Москальова; 2 оркестри під керівництвом О. Горілого.

У інших концертах виступав хор П. Демуцького, аматорський хор під керівництвом Я. Яциневича та робітничий під керівництвом К. Стеценка. Останній створив і виконав кантату "На честь М. Лисенка" (слова Л. Пахаревського, А. Павловського). Концерти пройшли по-справжньому урочисто й піднесено, викликали широкий суспільний резонанс і щирий ентузіазм всенародного захоплення.

Афіша концерту до 35-річчя діяльності М. Лисенка. 1903.

Українське концертне життя у цей час було б неповним, якби не згадали таку його складову, як Шевченківські концерти. Після Революції 1905 р. вони стали особливо масовими, суспільно актуальними та значущими. Особливо показовими серед них були відзначення 45-х у Києві (1906) та 50-х роковин із дня смерті Т. Шевченка (1911), зокре-

ма, у Харкові, Москві та за кордоном — у Парижі, Нью-Йорку, Відні, Празі. Так, Шевченківські свята в Москві завершилися концертом, що відбувся в консерваторії за участю М. Лисенка, А. Нежданової, М. Садовського, Л. Балановської.

Концертно-просвітницька діяльність М. Лисенка, як і загалом його музична творчість, мали колосальний вплив на формування музично-культурного життя всієї України і, що найважливіше, підготувала плеяду талановитих наступників, серед яких були диригенти, композитори й громадські діячі. Це П. Демуцький, Я. Яциневич, К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, В. Верховинець та ін. Вони засновують нові хорові колективи, пишуть для них оригінальну музику, опрацьовують народні пісні та репрезентують хоровий рух, який відчутний на всьому просторі України. М. Леонтович у ці роки опиняється на Донечинні, де він очолює хор залізничників Гришино. Але специфічний український репертуар, як і пісні революційного змісту, викликають підозру до концертів у місцевої влади, через що митець змушений залишити Гришино.

К. Стеценко у цей період працює з новоствореним хором Лук'янівського Народного дому та бере участь у різноманітних київських концертах, із хорами у Полтаві виступають диригенти Ф. Попадич, Л. Лісовський та ін. Слід сказати, що такі й подібні хори хоча й належали до аматорських, адже до їхнього складу входили семінаристи, інститутки, місцева інтелігенція, чиновництво, але виконавський рівень та талант диригентів дозволяють віднести їх до висококваліфікованих творчих одиниць.

Показовою щодо цього була діяльність диригента і композитора О. Кошиця. Так, справжнім відкриттям для любителів хорового співу став концерт студентів Київського університету Св. Володимира під його керуванням (1915). Новою і незвичайною була його програма: виконувалися обрядові пісні для хору — веснянки і колядки, а серед них — хоровий шедевр М. Леонтовича "Щедрик".

Безліч хорів, які з'являлися і активно діяли в Україні, демонструвала жалобна процесія під час похорону М. Лисенка. Серед присутніх там колективів були студентський хор Університету Св. Володимира, Комерційного інституту, церковний хор під керівництвом М. Надєждинського Володимирського собору, хори курсисток Вищих жіночих курсів Університету Св. Ольги, Політехнічного інституту, Музично-драматичної школи М. Лисенка та ще чимало аматорських і церковних.

Розкриваючи музично-концертне життя у перші десятиліття XX ст., констатуємо, що церковно-хоровий спів був і надалі залишається невід'ємною складовою музичного життя України. З церковної практики XIX ст. хори перейшли у XX ст. і хоча й не у повному складі, але все ж протрималися до початку 30-х рр. Вони виконували не лише прикладну роль по обслуговуванню церковної служби, але й були учасниками хорового виконавства. Водночас духовна хорова музика становила важливу частину репертуару практично усіх світських хорів. Так, на початку XX ст. високий художній рівень демонстрували хорові капели собору Св. Софії (диригент — Я. Калішевський), Володимирського собору (регент — М. Надєждинський). 1921 р. Софійський собор стає одним з основних осередків Української автокефальної православної церкви, де зазвучала літургійна музика українських композиторів, зокрема, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича.

Рівень хорового виконавства в Україні і в Києві зокрема у 1900—1910-ті рр. продовжує залишатись високим, оскільки є продовженням, з одного боку, традицій М. Лисенка з опорою на український репертуар, з іншого — хорового виконавства, що плекалося в надрах церковного життя та пов'язувалося, зокрема, з хоровою діяльністю Я. Калішевського. У листуванні з П. Маценком О. Кошиць про нього висловився так: "Він був колос в утворенні хорового звука, цілком нащадок старої українсько-італійської хорової традиції" [2]. Вплив цього унікального музиканта-диригента відчували на собі всі учасники хорового процесу першої третини XX ст., про що свідчив також хоровий конкурс 1909 р., який відбувся у Києві. Серед переможців були студентський хор Університету Св. Володимира (диригент — О. Кошиць), капела Володимирського собору (регент — М. Надєждинський) та робітничий хор (диригент — Г. Москальов).

Концертно-виконавську практику на етапі з 1917 до 1920-го рр. визначили три складові. Перша з них спиралася на форми діяльності, засновані ще ІРМТ у Петербурзі (1859) та розвинутих численними відділеннями у великих містах України (1863—1918; Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Полтава та ін.), що не враховували культурних потреб корінних народів. Друга складова — проукраїнська — обстоювала національно-культурні інтереси українців у контексті відродження і розвитку їхньої мови, освіти, культури. Третя — "прожовтнева", що активно просувалася з революційної Росії, — почала реалізовуватись в умовах громадянської війни і була насамперед відображенням революційної активності спролетаризованих мас та антирелігійних настроїв. Починаючи з другої половини 20-х рр. вона утверджувала пафос соціалістичного будівництва, а у 30-ті рр. із неї виріс цілий шар офіційно сформованої маскультури, що ототожнювався з новим методом соціалістичного реалізму.

Початковий етап музично-концертного життя став відображенням нової політичної реальності в умовах військового протистояння УНР, Гетьманщини та Директорії внутрішнім та зовнішнім ворогам і становить важливий етап консолідації української інтелігенції для реалізації давно назрілих питань культурного характеру. За усієї нестабільності, небезпечності й, можливо, несвоєчасності актуалізації культурницької проблематики все ж здійснюються перші радикальні кроки по шляху відродження: активізується культурне життя, хоровий рух, закладаються основи інфраструктури культурно-мистецького життя. Завдяки діяльності "Просвіт" відроджуються традиції українського аматорського театру, хорового світського і церковного співу, започатковується традиція святкування національного календаря.

Важливо зазначити, що з проголошенням УНР не припиняється діяльність дореволюційної інфраструктури музично-культурного життя — театрального, філармонійного, в тому числі сценічна діяльність співаків, хорів тощо. У контексті цього виникає необхідність перейти до створення подібних аналогів на українському грунті, залучаючи до цієї справи різнофахових музикантів. Стартові можливості у цій ситуації перебирає на себе хорове виконавство — пріоритетна для української культури галузь. Видатну роль в організації хорового життя здійснюють О. Кошиць, К. Стеценко, В. Верховинець, М. Леонтович, Б. Левитський, Г. Давидовський та ін. Вони створюють і очолюють нові хо-

[2] Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. — Вінніпег, 1924. — С. 27.

ри і починають втілювати нову концертну політику.

Так, 1918 р. заходами секції для організації народних хорів на чолі з О. Приходьком, що працювала при Міністерстві народної освіти УНР у Києві, Полтаві, Чернігові, Кам'янці-Подільському, Харкові створюються так звані національні хори. У Києві у цей час поруч із хором студентів Університету Св. Володимира під керуванням О. Кошиця розпочинає свою діяльність Перший національний хор на чолі з К. Стеценком, Художня капела (диригент — Г. Давидовський), два хори Лук'янівського Народного дому і Андріївського українського собору (диригент — Б. Левитський). Резонансними для літопису мистецьких подій у добу УНР стали концерти Першого національного хору, присвячені М. Вороному, М. Лисенкові, пам'яті І. Стешенка, авторський концерт К. Стеценка, зокрема на честь проголошення Директорії (9 грудня 1918 р.); перший концерт української церковної музики з творів М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького у виконанні хору Андріївської церкви, а також концерт українського романсу. До таких музичних імпрез були причетні співаки Київської опери М. Донець-Донський, М. Микиша, Ф. Орешкевич, І. Стешенко, викладачі Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка Є. Збруєва, О. Вонсовська, Ф. Блюменфельд, Т. Тучапський, С. Русова та ін. До 1919 р. належать концерти Державної капели ім. М. Лисенка (диригент — Я. Калішевський, другий диригент — Я. Яциневич, комісар — М. Леонтович). У концертах, що відбулися в Києві у липні 1919 р., виконувалася Кантата пам'яті Т. Шевченка "Вмер батько наш" (Лесі Українки), хор на слова зі "Слова о полку Ігоревім" "Ясне сонце в небі сяє" М. Лисенка та народні пісні в його опрацюванні.

До культурно-мистецьких подій доби національно-визвольних змагань віднесемо створення першої в історії української культури капели бандуристів, артистами якої стали робітники заводу "Арсенал", газового заводу і залізниці та Державного республіканського симфонічного оркестру ім. М. Лисенка (головний диригент — О. Горілов).

Харків у ті роки представляв музичну культуру радянської України. Тут з 1919 р. при Наркомосі діяв Всеукраїнський Музичний Комітет на чолі з російським співаком Л. Собіновим. Концертне життя нова влада формувала навколо революційних подій, що вирували на площах, вулицях, фронтових позиціях. Воно відзначалося масовістю та революційним запалом і спрямовувалося на соціально нового слухача. Були це здебільшого концерти-мітинги, концерти-лекції, до участі в яких залучалися відомі харківські музиканти. Зокрема, І. Слатін 1919 р. очолив новостворений симфонічний оркестр при Харківській філармонії.

На потреби Червоної армії заходами музичної секції Наркомвоєну утворювалися пересувні фронтові концертні бригади. На місцях активізувалася діяльність окремих тоді відомих музикантів — композиторів, диригентів-хормейстерів, наприклад Хору ім. Т. Шевченка під керівництвом Ф. Попадича у Полтаві, де солістом був І. Козловський, та Хору студентів ІНО під керівництвом В. Верховинця, хорової капели під керівництвом А. Папа-Афанасопуло у Вінниці, В. Косенка, М. Скорульського у Житомирі. Останній організував симфонічний оркестр у місті і розпочав з ним концертні виступи.

У 1920 р. при відділах народної освіти створювалася мережа агітаційно-лекторських пунктів, пересувні художні групи, які проводили збірні концерти у

масових місцях, на яких поруч з народною, революційною піснею часто звучали зразки камерно-вокальної, симфонічної, оперної музики російських і зарубіжних композиторів.

Поруч із новими масовими формами музичного побуту в цей час частина музикантів реалізує форми концертно-художньої роботи, пов'язані з традиційним для України хоровим рухом. Так, активну діяльність розгорнув К. Стеценко. Внаслідок співпраці з "Дніпросоюзом" (центр української кооперації) він створює дві мандрівні капели, перша з яких невдовзі стає Державною українською мандрівною капелою "Думка" на чолі з Н. Городовенком, а друга під керівництвом К. Стеценка в 1920 р. здійснила велике концертне турне, побувавши в Смілі, Черкасах, Єлисаветграді, Одесі, Тульчині та багатьох містечках і селах України.

До непересічних подій 1919 р. належить організація Республіканської хорової капели, з якою О. Кошиць виїхав за кордон для представлення світові української хорової музики (1919—1926). Свідченням тріумфального успіху цієї артистичної акції став унікальний документ під назвою «"Українська пісня за кордоном". Світова концертна подорож Українського національного хору під проводом О. Кошиця (Голос закордонної музичної критики)» (Париж, 1929). Зібрані тут рецензії репрезентують високий рівень поцінування виконавських можливостей хору, його художньо-мистецького рівня, дають уявлення про унікальні вокальні дані капелян, кваліфікують їхнього диригента як одного з найвизначніших музикантів України та Європи. Так, власне, завершується концертне життя у період української революції.

Двадцяті роки XX ст. — це нова сторінка в історії музично-концертного

Олександр Кошиць.

життя в Україні. За умов нової пролетарської дійсності здійснюється ламання старих художньо-естетичних канонів, відбувається зневажання віками вироблених традицій, ревізія класичної спадщини, у протиставленні до них формується нова класова ідеологія і починає реалізуватись курс на "новий лад почуттів", "нову культурну свідомість".

Великих втрат зазнає хоровий акапельний спів на догоду новій атеїстичній пропаганді й розпочатій боротьбі з так званою церковщиною. Панівним жанром хорового мистецтва стає масова пісня, що охоплювала революційну, робітничо-селянську, солдатську, виконавський стиль яких суперечив давній співацькій традиції. У залежності від цього формується також репертуар. Якщо у 20-ті рр. ці тенденції лише набувають певної динаміки, то у 30-ті вони стають панівними.

За усієї суперечливості цього десятиліття все ж воно увійшло в історію України як доба українізації, певних поступків радянської влади українській культурі, що дозволило продемонструвати потужні креативні можливості на-

Нестор Городовенко.

роду у різних сферах культурного розвитку. Саме у 20-ті рр. почала втілюватись ідея, спрямована на осмислення та пропаганду національно-культурних надбань України. Концертне життя стало відображенням небувалого піднесення в Україні мистецько-художнього.

Визначальну роль у цьому процесі відіграло Музичне товариство ім. М. Леонтовича — ініціатор, керівник і організатор концертного життя, при якому протягом 1922—1928 рр. у Києві та багатьох його філіях у великих та маленьких містечках України зосередилися значні виконавські сили — хори, оркестри, вокальні й інструментальні ансамблі, кобзарські осередки, що значною мірою стимулювало композиторську творчість. Це Капела-студія ім. М. Леонтовича, Хор ім. К. Стеценка (керівник — Г. Верьовка), Симфонічний оркестр (керівники — Д. Бертьє і М. Радзієвський). У концертах цих колективів починає виконуватись хорова й камерно-вокальна музика українських композиторів М. Вериківського, П. Козицького, С. Футорянського. З ініціативи товариства в Україні розпочинається відродження кобзарського мистецтва, зокрема, до 1927 р. з'явилося понад 10 кобзарських капел. Перша з них (1919, з 1924 р. — Перша українська художня капела кобзарів) 1927—1928 рр. здійснила великі гастролі в Україні, Москві, Поволжі, на Кавказі, Уралі, в Сибіру, на Далекому Сході. Серед її виконавців були кобзарі-віртуози Г. Копан, М. Полотай, Ф. Дорошенко, Г. Андрійчук та ін. У Харкові виникла Друга українська художня капела кобзарів, в 1925 р. — Полтавська капела бандуристів під керівництвом В. Кабачка, пізніше — Г. Хоткевича. (Варто зауважити, що перед війною в Україні активну концертну діяльність вело близько 300 ансамблів бандуристів.)

У 20-ті рр. значною мірою активізується вокальний ансамблевий спів, що демонструють, зокрема, Вокальний квартет ім. Я. Степового, Український жіночий квартет у Харкові (керівник — О. Бестрих), чоловічий хоранс при Музично-драматичному інституті, що співав без диригента; мішаний вокальний квартет за участю висококласних співаків З. Гайдай, М. Демочані-Муриної, М. Лубенського, Д. Євтушенка та І. Кампфа (фортепіано). Основу репертуару складала ансамблева українська, російська і європейська музика. Так успішно починалася розбудова української музичної культури та її активна пропаганда у різних кутках України.

Значним осередком ознайомлення громадськості з українською музикою був культвідділ ВУАН. У залі Будинку вчених проходили музично-історичні вечори, на яких звучала музика М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Якименка, П. Сениці, а також Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського. Тут часто виступав відомий фольклорист і музикознавець Д. Ревуцький.

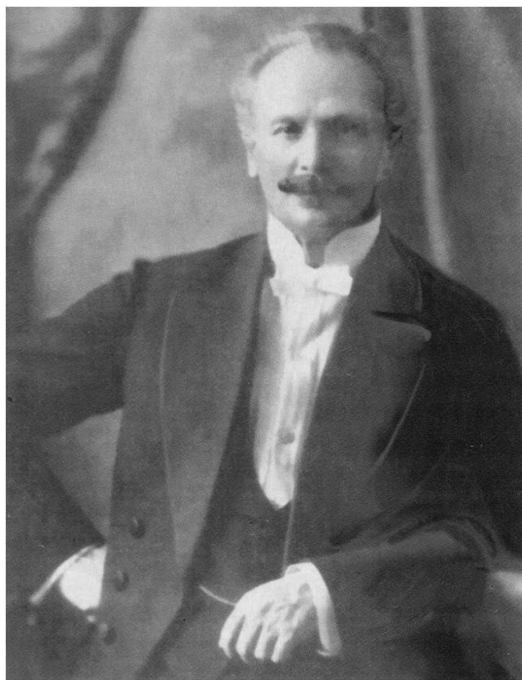
Хоровий спів у цей час представляють професійно потужні хорові колективи, серед яких — Перший національ-

ний хор, капела "Думка" (керівник — Н. Городовенко), Робітничий український хор (РУХ, керівник — Б. Левитський, Київ), Державний український хор (ДУХ, керівники — Ф. Соболь і П. Карпов, Харків), капела "Зоря" (Дніпропетровськ), Капела-студія ім. М. Леонтовича (Київ), Волинський радянський хор (керівник — М. Гайдай, Житомир), Хорстудія Київського університету, а також хор Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, вже не кажучи про безліч аматорських хорів, які розгорнули свою діяльність у 20-ті рр. Невід'ємною частиною репертуару багатьох хорових колективів того часу була українська музика, проте актуалізація завдань професіоналізації виконання пов'язувалася передусім з інтерпретацією західноєвропейської музики. До репертуару включали твори композиторів-поліфоністів О. Лассо, Дж. Палестріни, Е. Асторги, Г. Шютца та великі форми Гайдна, Моцарта, Бетховена та ін.

Певним еталоном тодішнього хорового виконавства вважалася хорова капела "Думка" (керівник — Н. Городовенко). В її репертуарі були нові оригінальні твори українських композиторів, зокрема, ораторія "Про дівку-бранку Марусю Богуславку" М. Вериківського, кантата "Хустина" Л. Ревуцького, твори М. Леонтовича, Симфонія № 9 Бетховена, "Реквієм" Моцарта, "Реквієм" Верді, духовні твори Баха, Гайдна та Генделя тощо. Дбаючи про українізацію свого репертуару, "Думка" виконувала багато перекладної музичної літератури, а це були хори російських композиторів, з опер Р. Вагнера, К. Дебюссі, М. Равеля та ін. Гастролі 1929 р. у Парижі продемонстрували високий виконавський рівень капели. Про неї захоплено писала європейська музична критика в особі відомих диригентів О. Фріда (Берлін), Е. Ансерме (Швейцарія), М. Малька та О. Кошиця. Загалом хорова справа, як жоден інший вид виконавства, найчутливіше реагувала на культурні реалії 20-х рр.

Значних досягнень було здобуто в галузі симфонічного концертування. Цілий ряд диригентів-симфоністів був причетний до розвитку симфонічного виконавства в Україні, зокрема в Києві. Серед них Р. Гліер, О. Горілий, Ф. Блюменфельд, М. Штейман, Л. Штейнберг, М. Малько, І. Паліцин, Д. Бертьє, Л. Брагінський, А. Маргулян, О. Орлов, М. Багриновський, М. Радзієвський та ін. Активізацією позначено музичне життя 1913 р., коли було відкрито консерваторію на чолі з Гліером. Він був одним з тих, хто активно включився в українське культурне життя і на різних етапах суттєво підтримував його як педагог, композитор, симфонічний диригент тощо. 1916 р. він провів концерт із творів київських композиторів М. Лисенка, М. Тутковського, В. Пухальського, Є. Риба та власних.

У часи УНР в одному з найперших симфонічних концертів за участю новоствореного Республіканського симфонічного оркестру ім. М. Лисенка (диригент — О. Горілий) було виконано симфонічні фрагменти з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка і його "Козака-Шумку"(в оркеструванні Гліера). 1919 р. Горілий провів цикл Бахівських концертів (4) і 6 концертів, присвячених П. Чайковському, а на початку 20-х рр. — 2 концерти української музики. Програми з творів А. Лядова, К. Сен-Санса, М. Глинки, П. Чайковського, Бетховена відбувалися під керівництвом ряду київських диригентів — Ф. Блюменфельда, І. Паліцина, М. Багриновського, Д. Бертьє, М. Штеймана та ін. У літній період на естраді Пролетарського парку Києва в 1918—1920 рр. симфонічні концерти не припинялися: звучала музика Бетхо-



Лев Штейнберг.

вена, Шумана, Чайковського, Лисенка, Глазунова та ін. 1919 р. у Харкові було створено перший радянський симфонічний оркестр, який виступив з концертом 28 березня цього ж року.

Із втратою української державності 1920 р. оркестр було розформовано і симфонічні концерти давав оркестр Київської опери (диригенти — Л. Штейнберг і М. Малько). Тоді у симфонічних концертах виступало багато визначних музикантів: піаністи Г. Нейгауз, С. Барер, В. Горовиць, Е. Петрі, скрипалі Н. Мільштейн, М. Полякін, М. Ерденко та ін. Високий професійний рівень оркестрантів дозволяв здійснювати цікаві симфонічні програми, зокрема, 1924 р. в Києві виконувалися симфонії Бетховена (№ 2, 5, 9), Чайковського (№ 4, 5), Скрябіна (№ 2), Берліоза "Фантастична", а також "Смерть і просвітлення" та "Тіль Уленшпігель" Штрауса.

Музичне товариство ім. М. Леонтовича було зацікавлене у пропаганді насамперед української музики. Тому виконання першого оригінального українського симфонічного твору — "Веснянки" М. Вериківського, що відбулося 1924 р., належало до історично важливих мистецьких подій. Виконання української музики пов'язується також із відзначенням Шевченківських днів. Так, з цієї нагоди 1925 р. відбувся концерт із творів Лисенка, Степового, Вериківського, Стеценка у виконанні оркестру опери під керівництвом М. Малька. Програму, до якої увійшли твори лише українських композиторів, зокрема, Сениці, Вериківського, Костенка, Лисенка (в оркеструванні Глієра) підготував Л. Штейнберг і виступив з нею 1925 р. у Харкові. Для підсилення симфонічного виконавства цього ж року було створено симфонічний гурток при Музичному товаристві (керівники — Д. Бертьє і М. Радзієвський), а пізніше — симфонічний оркестр при Музично-драматичному інституті (диригент — В. Бердяєв). Серед колективів привертають також увагу оркестри музтехнікуму (нині — Національна музична академія України ім. П. Чайковського) та Київсимфансу (симфонічний ансамбль без диригента), що був створений 1926 р. за зразком і при підтримці такого ж московського ансамблю (1922). Під час проведення Всеукраїнського дня музики (1929) Київсимфанс виконав Симфонію № 2 Л. Ревуцького, "Козака-Голоту" П. Козицького та 2 ескізи В. Золотарьова тощо. Проте давалася взнаки робота без диригента і 1930 р. колектив перестав існувати. Велику концертну роботу вели симфонічні оркестри оперних театрів за участі диригентів М. Вериківського, Л. Брагінського, А. Маргуляна, О. Орлова, Й. Прибіка, А. Рудницького, Г. Столярова тощо.

Відзначення 100-х роковин від дня смерті Бетховена (1927) розширило коло диригентів — учасників ювілейних концертів, і поруч із відомими іменами з'явилася плеяда молодих — О. Климов, С. Рабінович, М. Любомирський, М. Покровський та М. Канерштейн. Створення 1928 р. у Харкові Української філармонії (Укрфіл) прискорює розв'язання питання про заснування симфонічного оркестру. Тому з 1929 р. у Києві, Харкові, Одесі (у 30-ті рр. у Донецьку, Вінниці, Дніпропетровську, Запоріжжі, Миколаєві, Кам'янці-Подільському та Луганську) при державних радіокомітетах виникають симфонічні оркестри, на чолі яких стають молоді диригенти, здебільшого вихованці Київської диригентської школи, — К. Домінчен, Н. Рахлін, А. Поляков, О. Пресич, С. Фельдман, І. Паїн та ін.

Микола Малько.

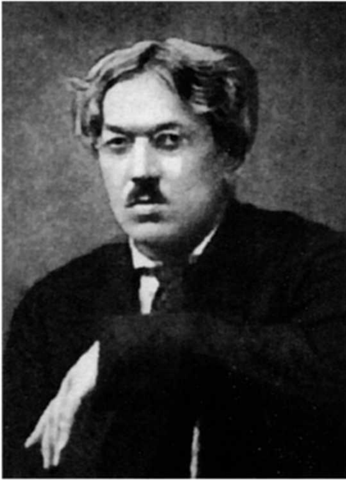
Невід'ємною складовою мистецько-художнього життя в Україні у 20-ті рр. було також камерно-інструментальне виконавство — сольне та ансамблеве. Ним, з одного боку, підхоплено і продовжено традиції, започатковані ще камерними зібраннями ІРМТ в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі та інших містах тодішньої України, а з іншого — присутній високопрофесійний кадровий потенціал на місцях дозволяв розгорнути велику роботу з популяризації класичної камерної спадщини, сучасної європейської, російської та української музики. Цей процес активізувався завдяки діяльності існуючих консерваторій, а також культурній політиці Музичного товариства ім. М. Леонтовича та його численних філій в Україні. Так, у Харкові діє ряд інструментальних ансамблів. Серед них починаючи з 1920 р. велику роботу розгорнув квартет у складі В. Гольдфельда, А. Старосельського, А. Свирського, Є. Пржекутського. З 1921 р. за розпорядженням А. Луначарського Держколекція надає колективу чотири інструменти роботи французького майстра Ж.-Б. Вільйома, завдяки чому ансамбль почав називатися Всеукраїнським державним квартетом ім. Вільйома. 1927 р. у рамках святкувань ювілею Бетховена для студентів тодішнього Муздрамінституту було виконано 17 квартетів композитора. Зі вступним словом у концертах виступав музикознавець і композитор Я. Полфьоров. Із метою популяризації сучасної української музики 1925 р. виник Квартет ім. М. Леонтовича, до складу якого входили С. Бружаницький, М. Левін, О. Шор та Й. Гельфандбейн. За ініціативою професора С. Богатирьова почали демонструвати цикли сучасної музики. У його репертуарі були квартети К. Богуславського, В. Борисова, Л. Лісовського, С. Дрімцова, О. Стеблянка, В. Золотарьова та ін. 1928 р. було засновано фортепіанне тріо у складі А. Рудницького (фортепіано), І. Добржинця (скрипка) та З. Динова (віолончель). Поряд із класичним камерним репертуаром обов'язково виконували музику українських композиторів, зокрема тріо В. Барвінського. Від 1931 р.

П. Козицький, М. Грінченко, М. Вериківський.

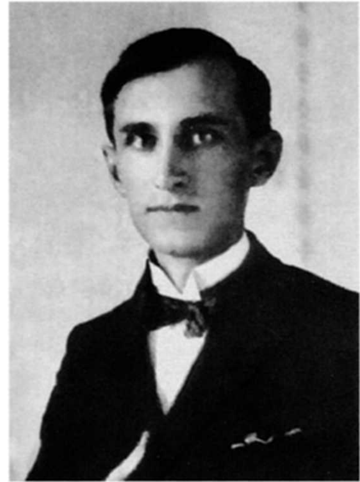
концертну і гастрольну діяльність здійснює фортепіанне тріо, до якого ввійшли Н. Ландесман, В. Гольдфельд та Й. Гельфандбейн (з 1932 р. — Державне тріо ім. Бетховена). У 1923 р. у Житомирі успішну концертну діяльність розгортає фортепіанне тріо за участю В. Косенка, В. Скорохода (скрипка) та В. Коломойцева (віолончель), репертуар якого вражав своєю повнотою і розмаїттям. До того ж, залучаючи інших музикантів, колектив розширював діапазон виконуваної музики — від ансамблів віденських класиків до М. Равеля, І. Стравінського. Сам В. Косенко давав сольні фортепіанні концерти, а також грав концерти П. Чайковського, С. Рахманінова, Ф. Шопена, Е. Гріга із симфонічним оркестром. У Києві квартет у складі М. Вольф-Ізраеля, О. Гдешинського, О. Грабовського та Г. Кушакевича (з 1926) виконував твори Моцарта, Бетховена, Гріга, Бородіна, Чайковського, Гречанінова та ін.

Із другої половини 20-х рр. увиразнюється тенденція, пов'язана з інтерпретацією сучасної музики. Цьому значною мірою сприяло заснування при Київській композиторській майстерні Товариства ім. М. Леонтовича Асоціації сучасної музики (АСМ), яка у своїх концертах виконувала музику К. Дебюссі, М. Равеля, А. Онеггера, Ф. Пуленка, А. Шенберга, А. Казелли, П. Гіндеміта, К. Шимановського, Б. Бартока, І. Стравінського, М. Мясковського та ін. У контексті цього помітними були авторські концерти композиторів-сучасників І. Белзи, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, а також ті, в яких виконувалися твори М. Вериківського, Ф. Надененка, В. Грудина, М. Фролова та ін.

До визначних подій музично-культурного життя Києва слід віднести цикл публічних музично-історичних лекцій-демонстрацій, зініційованих, організованих та проведених професором Г. Беклемішевим у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка в 1924—1928 рр. На музичну естраду було винесено світове музичне надбання фортепіанної, симфонічної, оперної та камерної музики у фортепіанному перекладі. Панорамою демонстрацій було охоплено музику від пам'яток давніх грецьких наспівів до найновіших зразків модерної західноєвропейської музики XX ст. Структуру, послідовність та масштаб концертів визначали національні культури зі збереженням хронологічного принципу. Значне місце відводилось також російській музиці, водночас вперше було виконано українську: твори М. Лисенка, С. Людкевича та В. Барвінського. Сам Г. Беклемішев виступав як піаніст, ансамбліст, акомпаніатор у камерних концертах та як диригент у симфонічних. Музично-історичні демонстрації були вагомим внеском у розвиток української музичної культури 20-х рр. XX ст., мали колосальне просвітницьке значення, і досі у музичноконцертній практиці не існує їм аналогів. Ідея музично-історичних концертів була підхоплена викладачем камерного співу Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка М. Філімоновим. Упродовж 1928—1934 рр. він виконував ка-



Григорій Беклемішев.



Володимир Горовиць.

мерно-вокальну музику різних епох, стилів та національних шкіл: від творів Баха до зразків радянської музики.

Загальну картину концертного життя доповнюють виступи окремих музикантів різного профілю: піаністи Г. Нейгауз, К. Ігумнов, А. Гольденвейзер, В. Софроницький, В. Горовиць; скрипалі М. Ерденко, П. Коханський; камерні співаки З. Лодій, З. Гайдай, О. Колодуб; солісти опери М. Микиша, О. Чишко, М. Донець, М. Литвиненко-Вольгемут, С. Дурдуківський та ін.; а також гастрольні виступи закордонних музикантів: скрипаля Й. Сігеті та піаністів Е. Петрі (1925), Хосе-Ітурбі, В. Бакгауза (1928), Л. Колесси (1929); диригентів Ф. Штідрі та Х. Унгер (1929); композитора і піаніста Б. Бартока (1929, Харків, Одеса, Львів) та ін.

Концертне життя в Західній Україні у перші десятиліття XX ст. відображало специфіку суспільно-культурного життя цього регіону з виразною тенденцією до формування, домінування та пропагування національних форм. Останні акумулювалися в діяльності численних музично-культурних товариств, до яких належали "Просвіта", "Бояни", що діяли у Львові, Станіславові, Тернополі, Чернівцях, Перемишлі, Стрию та багатьох маленьких провінційних містечках Галичини, Буковини, Закарпаття. Навколо них розгорталося музично-культурне життя, засновувалися музичні школи, хори, оркестри, формувалися засади виконавства, вироблялася і реалізовувалася конкретна репертуарна політика. Значне місце у цих процесах посідала творчість національно орієнтованих місцевих композиторів та виконавців, які чітко усвідомлювали значення національної культури для прогресивного демократичного поступу суспільства, намагалися охопити силою свого впливу різні його прошарки, виховуючи пієтет до власних культурних цінностей і постатей національної культури, пропагуючи кращі надбання традиційної та професійної творчості, не забуваючи про необхідність професіоналізації усіх сфер культурного життя. Довкола "Боянів" сконцентрувала свою різноманітну діяльність велика когорта здібної молоді: О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, С. Людкевич, Г. Топольницький та ін. При них діяли хори, оркестри, які поруч з апробацією на-

Віктор Косенко.

сamперед творів українських композиторів, включали до свого репертуару західноєвропейську та російську музику. Підставою для проведення концертів ставали різні аспекти національно-культурного життя, пов'язані з відзначенням Шевченкових роковин, ювілейними вшануваннями діячів української культури, державних діячів Австро-Угорщини, подіями української історії, церкви, датами заснування культурних установ, товариств.

Зазначимо, що традиційний концерт у Галичині за своїм змістом був збірним, тобто в програмі чергувалися хорові, інструментальні, сольні, симфонічні твори, навіть декламації; ювілейний зазвичай розпочинався вступним словом. За певними типами тематичних концертів такий сценарій зберігся до 1939 р.

На початку XX ст. музично-концертне життя в Західній Україні розвивається у кількох напрямах. Два з них є національно спрямовані й представляють, з одного боку, творчі зусилля аматорів, а з іншого — професійних музикантів та продуковані ними національні форми музичного виконавства. Третій пласт репрезентує самостійний паралельний розвиток інонаціональних культур: польської, німецької, чеської, угорської та ін.

Перший із них вже був апробований, оскільки виріс із діяльності громадських товариств Галичини ("Руська бесіда", "Просвіта") та спирався на широкий аматорський співацький рух, на місцеву світську інтелігенцію та греко-католицьке духовенство.

Другий напрям пов'язувався з реалізацією нових культурних починань на базі професіоналізації різних сфер музичного побуту й життя. Він вимагав радикальних змін передусім у музично-освітній галузі. Адептами його впровадження та розбудови були музичні активісти й професіональні музиканти А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич, Ф. Колесса та ін.

Третій напрям музично-концертного життя ототожнювався з діяльністю інонаціональних музичних товариств, культурно-мистецьких інституцій, фахових музикантів різного профілю і характеризувався присутністю розгалуженої й розвиненої інфраструктури музичного життя, і концертного зокрема.

Отже, музично-концертне життя зосереджується довкола музично-хорових товариств "Боян", що вже накопичили певний практичний досвід починаючи з 90-х рр. XIX ст. і активно продовжували з'являтися упродовж перших трьох десятиліть XX ст. Тенденція до заснування "Боянів" протрималася до початку 30-х рр. XX ст.: вони виникають у Тернополі (1901), Снятині на Станіславівщині (1901), у Перемишлянах на Львівщині (1906), Бродах (1926) та Дрогобичі (1930). Під впливом відвідин Буковини М. Лисенком у 1903—1904 рр. "Бояни" з'явилися у Кіцмані, Вашківцях, Вижниці, Заставні тощо. Створені у ча-

си бездержавності, вони відігравали не лише значну консолідуючу роль, але й сприяли реалізації на практиці творчих починань багатьох молодих митців, зокрема, Ф. Колесси, С. Людкевича, М. Копка, Й. Кишакевича, І. Біликовського, Д. Січинського, Б. Вахнянина, Я. Ярославенка та ін. Їхні концертні виступи по селах та містечках Галичини викликали великий мистецький ентузіазм на місцях, збуджували патріотичні настрої та сприяли заснуванню нових хорових осередків.

Хоровий спів як найпопулярніша форма колективного виконання, будучи тісно пов'язаним із народною піснею, церковною музикою та світською композиторською творчістю, вважався найдієвішим засобом відзначення різних дат національного календаря. Ще із середини XIX ст. у Галичині усталилася традиція відзначення шевченківських свят. Тут їх називали обходами, або вечорницями. Довкола цих свят часто зосереджувалося культурне життя села, школи, містечка — лунав хоровий спів, звучало поетичне слово Шевченка. До них готувалися селяни, молодь шкіл, бурс, семінарій, гімназій, студенти, численні громадські й хорові товариства, серйозні професійні музиканти в Галичині, Буковині та на Закарпатті.

З цієї нагоди в концертах виконувалися "Закувала та сива зозуля" П. Ніщинського, а також "Радуйся, ниво неполитая", "Б'ють пороги", "На вічну пам'ять Котляревському" М. Лисенка, "Кавказ" С. Людкевича тощо з багатої музичної шевченкіани Західної України. Такі концерти супроводжувалися зазвичай вступним словом. Так, у 1904 р. на шевченківському концерті зі вступним словом виступив І. Франко, у 1909 р. — М. Грушевський, у 1914 — посол Є. Олесницький. Поряд із вокально-хоровими виконувалися камерно-інструментальні та симфонічні твори.

У кінці XIX — на початку XX ст. шевченківські святкування також відбувалися за кордоном, де їх влаштовували українські студенти, зокрема, "Академічна громада" у Відні, товариства "Січ", "Громада" (з 1892) і "Трембіта" (з 1921), у Празі — "Славія", хор "Общества карпаторусских студентов" та "Возрождение".

Щорічна шевченкіана була надзвичайно масовою і тривала з кінця лютого до кінця березня. Як свідчила практика та відгуки рецензентів, на концерти виносилися не лише твори шевченківської тематики, але й все, що могло апробуватись на сцені, навіть твори салонного характеру. На такі дисонанси неодноразово вказував у своїх рецензіях С. Людкевич (Концерт на честь Т. Шевченка, 1910; Ювілейний концерт на честь Т. Шевченка, 1911; З нашого музичного життя, 1921). При цьому митець завжди вітав професіоналізм виконавців і все те, що стосувалося проблеми інтерпретації творів. У 30-ті рр. питання влаштування шевченківських концертів піднімав В. Барвінський, обстоюючи неформальний аспект їхнього проведення. Особливої гостроти набуло воно на етапі формування класичних концертних жанрів і, зокрема, сольних вечорів — піаніста, скрипаля, вокаліста тощо. Шевченківські святкування, на думку Барвінського, слід було б залишити так званим ювілейним академіям, а також освітянам. У контексті цього несподівано цікавою виявилася програма вечора, що відбувся за участю "Коломийського Бояна" (1929). Крім творів на слова Шевченка А. Вахнянина, М. Гайворонського, М. Лисенка, виконувалася Фантазія до мінор Бетховена та пісня "Україні" для хору та оркестру С. Людкевича.

З особливим пієтетом Галичина відзначала 100-літній ювілей від дня народження М. Шашкевича. З цієї нагоди величний концерт за участю хору "Львівського Бояна", військового оркестру, хорів духовної семінарії, "Бандуриста", а також С. Крушельницької відбувся 1911 р. у Львівській філармонії.

Відтак відбувалися концертні імпрези до певних ювілейних дат. Пам'ятним виявився концерт, присвячений 10-літтю "Львівського Бояна", програму якого представляли Симфонія соль мінор М. Вербицького та хорові твори Д. Бортнянського, С. Людкевича, Й. Кишакевича, М. Кумановського, Ф. Колесси, П. Ніщинського, М. Лисенка, Д. Січинського. Під час Першої світової війни з благодійною метою 1916 р. хор провів "Вечір українських колядок і щедрівок" в обробці К. Стеценка. До 25-річного ювілею творчої діяльності С. Людкевича (1925) хор вперше повністю виконав симфонію-кантату "Кавказ". Однак не лише українська музика була в репертуарі цього чудового колективу. Так, разом із хором "Сурма" (1935) було виконано ораторію "Ізраїль в Єгипті" Генделя і кантату Баха "Він спав у кайданах смерті" (1935). До того ж хор мав у репертуарі твори польських, єврейських і російських композиторів, що було абсолютно природним у полікультурному середовищі Львова до Другої світової війни.

Інший приклад: 100-ліття заснування єпископом І. Снігурським першого хору в Перемишлі (1929). У концерті взяли участь львівський і перемишльський мішані хори "Боянів", у виконанні яких прозвучали духовні композиції М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Серсаві (диригенти — С. Федак і Чубинський) та світські твори М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, М. Копка, А. Вахнянина, а також "Сон" К. Стеценка, "Літні тони" М. Леонтовича та ін.

1909 р. у зв'язку зі смертю композитора, диригента, педагога і громадського діяча Д. Січинського відбувся монографічний концерт пам'яті митця з метою зборів коштів на пам'ятник. Аналогічний концерт пам'яті композитора провів "Коломийський Боян" (1927). Часто для виконання інструментальної частини концертів "Боянів" запрошували місцеві військові оркестри. Щодо цього виняток становив "Бродівський Боян", при якому від 1926 р. почав діяти симфонічний оркестр, створений відомим музичним діячем і диригентом М. Осадцею. Товариство провадило інтенсивну концертно-просвітницьку діяльність у 30-ті рр., мало багатий і різноманітний репертуар.

Із заснуванням у Львові 1903 р. Вищого музичного інституту (директор — А. Вахнянин, з 1907 — імені М. Лисенка) з філіями у багатьох містечках Західної України починає реалізовуватись ідея, спрямована на професіоналізацію музичних кадрів — на виховання професійних піаністів, скрипалів, віолончелістів, диригентів тощо. Та обставина, що в містах Галичини на початку XX ст. з'являється велика плеяда фахових музикантів, серед яких значне число українських (співаки О. Мишуга, С. і Г. Крушельницькі, М. Менцинський, М. Левицький, піаністи С. Людкевич, Г. Левицька, О. Окуневська, С. Дністрянська, В. Божейко, О. Носалевич, О. Ясеницька, В. Барвінський, Д. і Т. Шухевичі, О. і Г. Прокешвіни, Л. Колесса, Р. Криштальський, Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький, А. Рудницький, скрипалі Є. Перфецький, Й. Москвичів, Ю. Крих, віолончелісти Б. Бережницький, П. Пшеничка), давала шанси на здійснення широкої культурницької діяльності. Музичну осві-

ту вони здобувають у консерваторії польського Галицького музичного товариства, у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та в закордонних консерваторіях і академіях: у Відні, Празі, Берліні тощо.

За таких умов класичні форми концертів повільно, крок за кроком торували собі дорогу в Західній Україні. Нелегко було відмовитися від традиційно усталеного шевченківського концерту — збірного, з обов'язковими вступними промовами та декламаціями. Тому, коли 1918 р. вперше в Галичині власними мистецькими силами (Р. Любинецький, О. Парахоняк, Б. Бережницький, Є. Перфецький) було проведено концерт із творів зарубіжної класики, а також виконано в авторській інтерпретації фортепіанну Прелюдію та Тріо ля мінор В. Барвінського, музична критика вітала його. Подальші кроки у цьому напрямі пов'язувалися із влаштуванням сольних концертів на кшталт європейських з обов'язковим уведенням до програми українського твору. Таким став концерт піаністки В. Божейко 1923 р., що відбувся у Львові під егідою Музичного товариства ім. М. Лисенка. На ньому виконувалася Друга українська рапсодія М. Лисенка. Відтак у 30-ті рр. українське концертне життя репрезентують програми, складені повністю із творів української музики. Показово, що в таких концертах звучала музика наддніпрянських композиторів Л. Ревуцького, П. Козицького, Б. Лятошинського, В. Косенка. До таких новацій вдалася львівська піаністка Г. Левицька. Однак йшлося не про поодинокий факт у концертній практиці, а про тенденцію, що виразно окреслилася у цей період. Поряд із творами М. Лисенка до програм включаються твори С. Людкевича, Н. Нижанківського, В. Барвінського. Особливим попитом у фортепіанній практиці концертуючих піаністів користувалися твори останнього. Цьому сприяла безперечно піаністична кар'єра самого композитора, який до власних концертів обов'язково включав написане ним, а також його педагогічна діяльність. Так, у концертах 20-х рр. В. Барвінський грав власні фортепіанні твори, зокрема, цикл “Мініатюри” (6 п'єс на українські народні мелодії), цикл “Любов” (4 частини із 5), “Українську сюїту” (в основі українські народні мелодії) та “Серенаду”. З огляду на це його різноманітні твори входять до програм різних виконавців або ж складають зміст монографічних концертів. Вони мають успіх не лише в Галичині, Києві, Харкові, Дніпропетровську й Одесі, а й за кордоном: у Празі, Берліні, Лейпцигу, Стокгольмі та Нью-Йорку.

Щодо пропагування української музики за кордоном, то тут неперевершеною є видатна піаністка XX ст., блискучий віртуоз Любка Колесса. У різних країнах світу вона грала твори українських авторів, а особливо улюбленого нею композитора Н. Нижанківського. Інша піаністка, Д. Каранович-Гординська, перебуваючи в Австрії, також обов'язково виконує українську музику. Цієї ж позиції дотримувалися, як відомо, співаки С. Крушельницька, О. Мишуга. Тобто, переймаючи колосальний професійний досвід за кордоном, українські музиканти-вокалісти, інструменталісти намагалися поширювати музичну інформацію про українську культуру і зацікавити нею музичну громадськість Європи. І якщо українську хорову музику у виконанні Республіканської хорової капели під керівництвом О. Кошиця слухають у 20-ті рр. в багатьох країнах Європи та США, то інструментальну музику чують на світових сценах завдяки піаністам-галичанам. У контексті цього В. Витвицький, оцінюючи п'ятдесятилітній період розвитку музичної

Ф. Колесса, Л. Ревуцький, В. Барвінський, С. Людкевич.

культури в Галичині у час між 1880—1930 рр., назвав його "півстолітньою стреттою" [3]. Таким чином, якщо до початку 20-х рр. XX ст. переважала хорова домінанта, то відтепер швидко стартує інструментальна музика, а паралельно — інструментальне виконавство.

Популяризацією камерно-інструментальної музики у цей час займаються викладачі польської консерваторії та Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Щодо цього плідною і різноманітною була діяльність ансамблів, один з яких представляли Є. Перфецький, Р. Криштальський, І. Поляк та П. Пшеничка, інший (замість І. Поляка грав Б. Задорожний) — тріо в складі Р. Савицького, Р. Криштальського та П. Пшенички (до них ще долучався піаніст А. Рудницький). Цим музикантам вдалося виконати багато камерно-інструментальної музики львівських композиторів, зокрема, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Сімовича, З. Лиська, М. Колесси, А. Рудницького, С. Туркевич-Лукіянович та ін.

Іншою складовою музично-концертного життя у Львові на початку XX ст. була діяльність польського Галицького музичного товариства та концертно-театральних установ. Тут 1902 р. на приватних засадах почала діяти Львівська філармонія (антрепренер — А. Геллер), а при ній симфонічний оркестр. Головне ядро оркестрантів складали чеські музиканти з Праги на чолі з капельмейстером Д. Челянським (другий диригент — Г. Ярецький). Хоча оркестр проіснував понад рік, все ж цей етап виявився надзвичайно плідним, художньо різноманітним. До його репертуару ввійшли 8 симфоній Бетховена, симфонії Моцарта, Берліоза, Шумана, Мендельсона, Брамса, Ліста, А. Дворжака, Г. Малера, К. Сен-Санса, Штрауса, Чайковського та ін. З оркестром виступали відомі співаки та музиканти-інструменталісти Я. Королевич-Вайдова, Д. Беллінчіоні, С. Крушельницька, О. Мишуга, Я. Коціан, Я. Кубелік, П. Сарасате, Ф. Бузоні, Л. Годовський, А. Корто, П. Казальс, Е. Фоєрман, М. Лонг, а також визначні композитори початку XX ст. Б. Барток, К. Шимановський, С. Прокоф'єв, А. Рубінштейн, Е. Д'Альбер та ін.

Видатну сторінку музично-концертного життя в цей час склали гастрольні виступи закордонних музикантів. Йдеться про концерти під керівництвом Р. Штрауса, Г. Малера, Р. Леонкавалло та М. Равеля. Зокрема, в авторському концерті останнього і під його керуванням оркестр виконав сюїту "Гробниця Куперена", Вальс, Болеро, Концерт для фортепіано з оркестром (солістка — М. Лонг) та "Картинки з виставки" М. Мусоргського (оркестрування М. Равеля).

1903 р. на сцені Львівської філармонії виступила С. Крушельницька. Це був добродійний концерт, кошти від якого призначалися на зведення будинку для театру "Руської бесіди". У концерті ви-

[3] Stretta (італ.) — прискорення.

конувалися увертюра з опери М. Лисенка "Різдвяна ніч", третя частина Симфонії № 6 П. Чайковського, "Половецькі танці" з опери О. Бородіна "Князь Ігор" (хор "Львівського Бояна"), арія з опери А. Бойто "Мефістофель", романси М. Лисенка "Якби мені, мамо, намисто", "Ой одна я одна", обробки народних пісень "Тихо Дунай воду несе", "Зажурилася удівонька" в супроводі фортепіано (Д. Шухевич). Другий сезон Львівської філармонії розпочався військовим оркестром під керівництвом капельмейстера М. Конопасека. Водночас у проведенні симфонічних концертів бере участь симфонічний оркестр консерваторії Галицького музичного товариства. Заходами концертного бюро М. Тірка (з 1908), а також концертного агентства цього товариства (з 1919) здійснюється керівництво музично-концертним життям у Львові. У 1933 р. поновлюється діяльність симфонічного оркестру Львівської філармонії на чолі з А. Солтисом. Новий етап у діяльності цього колективу розпочався 1939 р. в умовах радянського режиму.

Значну діяльність провадили у Львові польські музичні товариства "Лютня", "Гармонія", "Ехо". З ними співпрацювали українські музиканти, зокрема, в хорі "Лютні" співали Ф. Колесса, Г. Топольницький, А. Вахнянин, Р. Ганінчак та ін.; В. Шухевич і А. Вахнянин входили до його правління. До того ж А. Вахнянин ще й був автором гімну-заклику "Лютні". Відтак хори "Лютні" та "Ехо" брали участь в українських музичних імпрезах. У їхніх програмах були твори М. Лисенка, П. Ніщинського, Д. Бортнянського, О. Нижанківського, А. Вахнянина, С. Воробкевича, вже не кажучи про українські народні пісні в опрацюванні Я. Галля — керівника "Ехо".

Близьким за характером діяльності до названих польських товариств у Галичині було австрійсько-німецьке Товариство сприяння музичному мистецтву в Чернівцях на Буковині (з 1862) та польське Музичне товариство ім. М. Монюшка в Станіславові (1878). До їх активу входили концерти камерної, симфонічної та хорової музики. Хор Station славського товариства до свого репертуару включав інколи хори М. Лисенка, М. Вербицького та ін. Від 1909 р. силами товариства ставилися оперні вистави. Отже, діяльність усіх зазначених колективів відігравала до 1939 р. позитивну роль у становленні професіоналізму на західноукраїнських землях.

Соломія Крушельницька.

На початку XX ст. продовжується діяльність Товариства сприяння музич-

ному мистецтву на Буковині (Der Ferein zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina), очолюваного відомим музичним діячем чехом А. Гржімалі. 1902 р. товариство відзначало свій 40-річний ювілей, до якого було приурочено виконання Симфонії № 9 Бетховена. Тут також відбуваються традиційні вечори, присвячені Шевченкові та Федьковичу. На цих святкуваннях часто виконувалися хорові твори Е. Мандичевського, зокрема, на слова Шевченка "І день іде, і ніч іде", Федьковича "Оскресни, Бояне", "Місяцю-князю", "Зозулька". На зразок галицьких "Боянів" у 1899 р. на Буковині було створено товариство "Буковинський Боян" із хором та оркестром (керівник — А. Коллер, пізніше — М. Левицький). Вже на початку діяльності мав у репертуарі твори Воробкевича, Лисенка, Вербицького, Вахнянина, Гржімалі. Товариство брало активну участь у відзначенні 40-х роковин смерті Шевченка, (1904), пам'яті Воробкевича (1903). Особливими урочистостями позначений був другий приїзд на Буковину М. Лисенка (1904). Відбувся концерт із його творів, зокрема, виконувалися інтродукція до п'єси М. Старицького "Остання ніч", кантати "На вічну пам'ять Котляревському", "Б'ють пороги", антракт з опери "Тарас Бульба", хори та солоспіви. Це підсилило авторитет української музики на Буковині в середовищі німецької, румунської громадськості і дало великий поштовх для розвитку музичної культури краю. Відтак М. Лисенко надіслав Товариству свої нові твори, зокрема, хори "Вічний революціонер" (з посвятою йому) та "Сон" (слова О. Маковея). У наступних концертах "Буковинського Бояна", вже під керівництвом М. Левицького, брали участь соліст Бухарестської опери М. Уляновський, Ф. Лопатинська, С. Крушельницька, соліст німецької опери в Чернівцях Ч. Мушинський. Напередодні війни Товариство припинило свою діяльність.

Паралельно з "Бояном" із 1901 р. почало свою діяльність співацьке товариство "Руський міщанський хор", що об'єднувало робітників та ремісників. Серед заходів, що мали належний суспільний резонанс, були концерти, приурочені до 35-ліття діяльності М. Лисенка, (1904), 100-ліття М. Шашкевича та 100-ліття Шевченка. Пам'ятними залишилися для буковинців концерти, що відбулися у Заставні, Вашківцях, Кіцмані та Чернівцях 1906, 1907 та 1909 р. за участю бандуриста Г. Хоткевича. У його виконанні прозвучали думи, козацькі, гайдамацькі, гумористичні пісні та ін. До значних мистецьких подій на Буковині слід віднести виступи С. Крушельницької на концерті до 100-ліття М. Шашкевича та М. Менцинського (1912), що пройшли з небувалим успіхом і піднесенням.

Осібне місце в музично-культурному житті краю займає артистична доля Ф. Лопатинської. Із 1908 р. і до початку Першої світової війни вона часто виступала на сцені як співачка в складі "Руської бесіди", очолюваної Й. Стадником, в операх "Галька" С. Монюшка, "Продана наречена" Б. Сметани, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Циганському бароні" Й. Штрауса, "Чіо-Чіо-Сан" Дж. Пуччіні. Відтак за співачкою закріпилося реноме справжньої пропагандистки української музики. В її виконанні звучали українські народні пісні, солоспіви М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, Я. Ярославенка, М. Кропивницького, В. Заремби та ін. Вона виступала в окупованих Румунією Чернівцях 1919 р. з великим концертом, як і 1921 р. на запрошення товариства "Руський міщанський хор" в операх "Запорожець за Дунаєм" С. Гу-

лака-Артемовського та "Катерина" М. Аркаса. Була серед фундаторів нового товариства, до яких належав "Буковинський кобзар" (1920). Поряд із Ф. Лопатинською буковинська земля уславилася двома співаками — братами Орестом та Денисом Руснаками.

У 30-ті рр. XX ст. виник іще один колектив — Український мужеський хор, який вів активну гастрольну діяльність. 1939 р. частина його хористів увійшла до новоствореної Чернівецької обласної філармонії.

Цікаві процеси у цей час відбуваються в музично-концертному житті у Закарпатті. Після розпаду Австро-Угорщини 1919 р. і утворення держави Чехословаччина Закарпаття увійшло до її складу. 1920 р. за ним юридично було закріплено назву Підкарпатська Русь. Процес національного відродження в різних сферах культурного життя краю, якнайкраще віддзеркалює його музично-концертне виконавство.

Подібно як на Наддніпрянщині, в Галичині та на Буковині невід'ємною складовою музичного життя став хоровий спів. На початку XX ст. тут діяли різні й численні хори: сільські, церковні, шкільні, при товариствах та національні. Найвизначнішим був хор Ужгородського греко-католицького кафедрального собору "Гармонія"(з 1833 р.). Важливою віхою в його діяльності стало відзначення 100-ліття від дня заснування, що відбулося в Мукачевому та Ужгороді (1933). Після 1940 р. він перестав функціонувати — настала 50-річна пауза, і лише 1991 р. хор знову зазвучав у храмі.

Необхідно зазначити, що процес культурного відродження, що мав такі гарні передумови напочатку, насправді супроводжувався складними і суперечливими факторами, відображенням чого була діяльність двох культурно-освітніх центрів — товариства "Просвіта" та Общества имени А. Духновича. Перше обстоювало проукраїнський напрям розвитку, друге — проросійський, або москвофільський. Цей внутрішній, історично задавнений прецедент у 20—30-ті рр. XX ст. підживлявся ззовні. Так, 1920 р. до Закарпаття прибула група наддніпрянських хористів — колишніх капелян, учасників Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця, яка в цей час перебувала у концертній подорожі за кордоном. Серед прибулих капелян були фахові хорові диригенти О. Приходько, П. Щуровська-Росиневич, М. Рощахівський та ін.

Ця група інтелігентів активно включалася в музично-концертне життя краю, у здійснення українських культурних ініціатив, натомість Товариство ім. О. Духновича знайшло підтримку в середовищі російських емігрантських кіл, що прибули до Чехословаччини після Першої світової війни. Одна їх частина опинилася в Празі, інша — в Підкарпатській Русі.

Невдовзі на чолі з О. Приходьком було утворено музично-драматичне товариство "Кобзар" з хором, що протягом двох місяців під керівництвом М. Рощахівського дав 35 концертів у краю та Східній Словаччині. Одночасно товариство "Просвіта" засновує "Руський театр", а на базі хорів ужгородських семінарій виникає Руський національний хор (1921—1928; диригенти — М. Рощахівський, О. Кізима, О. Приходько).

Вельми продуктивним і резонансним у діяльності хору, за відгуками української, угорської та словенської критики, був етап, пов'язаний із концертами під керівництвом О. Приходька. Диригент оновив репертуар хору, ввівши до його виконавського активу твори М. Ли-

сенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Воробкевича, О. Кізими та М. Рощахівського. Заслуженому визнанню хору також сприяли концерти по відзначенню Шевченкових роковин, 100-річчя від дня народження Д. Бортнянського, ювілеїв Б. Сметани, О. Духновича та ін.

Всередині 20-х рр. серед вчителів було кинуто заклик, спрямований на позашкільну культурно-освітню роботу. До її перших завдань входило масове заснування народних хорів. Ідеологічно й практично це рішення закріпив історичний Перший з'їзд народних хорів (1926) за участю видатного політичного діяча А. Волошина. У святковому концерті виступило 12 хорів. Окрасою програми були обробка українських народних пісень наддніпрянських, галицьких та місцевих композиторів. Завершували концерт гімни М. Вербицького "Ще не вмерла Україна" та підкарпатських русинів "Я русин бил, єсмь і буду" (слова О. Духновича). У контексті завдань, сформульованих з'їздом, 1928 р. було реалізовано ідею про створення Крайового хору вчителів на зразок хорових об'єднань празьких, моравських, словацьких вчителів. Його ядро склали 60 вчителів-диригентів із багатьох куточків Закарпаття (керівник — О. Приходько). Концерт, влаштований Крайовим хором, перевершив усі сподівання. Інтерпретація ним творів П. Чайковського, П. Чеснокова, О. Архангельського, М. Леонтовича була на рівні найвищих вимог, властивих висококваліфікованому колективу.

Виступи хору проходили в містах і селах Східної Словаччини (1930, 1932) в Сату-Маре (1930, Румунія), Братиславі, Брно, Празі (1931) і супроводжувалися великим успіхом. До концертних програм входили обробки народних пісень Лисенка, Ніщинського, Леонтовича, Стеценка, Людкевича, Степового, Воробкевича, Кошиця, Колесси, Рощахівського, Козицького, Демуцького, Яциневича, твори Чайковського, Архангельського, Гречанінова, Агренєва-Слов'янського, Чеснокова, а також Гріга, Ліста, Ліхарда, Кржички, Сметани, Дворжака та ін. 1935 р. Крайовий хор було реорганізовано у Хор вчителів Ужгородського округу (керівник — П. Милославський). Останній його концерт відбувся 1938 р. у Празі з нагоди 20-річчя Чехословаччини. Таким чином, можна стверджувати, що хоровий рух на Підкарпатській Русі у 20—30-ті рр. XX ст. був достатньо потужним і відіграв позитивну роль у становленні музично-культурного життя на етапі збирання і формування культурницьких сил.

Іншими програмними засадами керувалося Товариство ім. О. Духновича. Маючи належну фінансову підтримку з боку російської еміграції, Товариство масово засновувало читальні, при них хори, оркестри (здебільшого балалайкові) і здійснювало систематичну пропаганду російської культури. Під рубрикою "Дни русской культуры" проводили ювілейні вечори, присвячені Пушкіну, Тургенєву, Римському-Корсакову, Іпполітову-Іванову, пропагували російську народну пісню. Така відцентрова сила на суспільно-культурному полі краю дезорієнтувала і відволікала від кардинальної проблематики, спрямованої на відродження краю, його культури, гальмувала державотворчі процеси. Проте навіть з урахуванням цієї обставини слід підкреслити, що тодішнє концертне життя відзначалося багатством і різноманітністю художньо-естетичних вражень. Щодо цього помітний слід у музичному житті Закарпаття залишили хорові колективи, очолювані професіоналами, зокрема, хори товариства "Боян" (керівники — С. Фенцик, із 1933 р. — П. Милославський) та "Ме-

теор" (керівник — А. Скиба). До того ж музично-концертне життя на Підкарпатській Русі у 20—30-ті рр. не вичерпувалося діяльністю лише русинських товариств. Загальна картина презентованості музики набагато повніша й багатіша і в цьому велика заслуга інонаціональних товариств — чехів, словаків, угорців. Гарні стосунки склалися між товариствами "Просвіта" і чеським "Hudebni Sdruzeni". Концерт з нагоди Шевченківського свята об'єднав зусилля митців "Руського театру" ("Просвіта") та оркестру чеського товариства у виконанні фрагментів з опери "Катерина" М. Аркаса.

Колективні форми музикування у краї не доповнювалися виступами професіональних музикантів із Галичини, Чехословаччини, Угорщини тощо. Серед них значне місце в мистецько-культурному житті належало піаністам С. Дністрянській, К. Воску, Д. Задору, Л. Кайглу, В. Кніттлу, Ж. Лендєлу; скрипалям В. Ромішовській, Н. Плотені, В. Новотному; співакам А. Остапчук, І. Синенькій-Іваницькій; органісту Р. Дьордю.

Починаючи із середини 20-х рр. на Підкарпатській Русі почалися публічні виступи піаніста Д. Задора (вихованець Празької консерваторії та Школи вищої майстерності). Його концертний репертуар обіймав твори західноєвропейської музики, починаючи від епохи бароко і закінчуючи найновішими зразками модерної музики — творами К. Дебюссі, І. Стравинського, Б. Бартока та ін. До того ж у 30-ті рр. Д. Задор виступив з широкою просвітницькою місією — лекціями-концертами у містечках Підкарпатської Русі (в Ужгороді, Мукачевому, Хусті), а також по Кошицькому радіо.

Нарешті, картина мистецько-культурного життя на Підкарпатській Русі включає також гастрольні виступи. Музична громадськість краю слухала і вітала в себе визнаний світом Празький хор вчителів, Празький симфонічний оркестр, мала змогу побувати на концертах знаменитих чеських музикантів — скрипалів Я. Кубеліка, В. Пржігоди, віолончеліста К. Гоудека, піаніста Е. Догнані, угорського композитора і фольклориста Б. Бартока, почути запрошених Товариством ім. О. Духновича Хору донських козаків під керівництвом С. Жарова, а також оперних і співаків "легкого" жанру К. Запорожця, О. Богданович (із Парижа), В. Касторського, К. Воронець, В. Левицького, О. Олександровича, Е. Бородіної, Л. Княжича, Н. Плевицьку та ін.

Період 30-х рр. — новий етап у "культурному будівництві" України. Завершувалася централізація влади, остаточна концентрація її в руках Комуністичної партії. Цей процес супроводжувався перенесенням принципів "демократичного централізму", задекларованого у "Кодексі будівника комунізму" (створення чіткої вертикалі), на всі галузі, у тому числі культури й мистецтва. Планове господарство, що прийшло на зміну непу, запроваджувалось повсюди, зокрема й у концертному житті. Природно, що ініціатива усіх "епохальних" (як вони тоді іменувалися) змін у музичному житті України надходила з Москви — столиці новоствореної радянської імперії. Відповідно в Україні згорталися процеси проголошеної у 1920-х рр. українізації, й музичне мистецтво не стало винятком.

Однією з визначальних віх у розбудові музичного життя України стала постанова ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій" і Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників (1934): замість численних творчих об'єднань єдиною легітимною організацією літераторів

проголошується Спілка радянських письменників (відповідно створено Спілку композиторів, Спілку художників тощо), єдиним "творчим методом радянського мистецтва" — соціалістичний реалізм. Українські композитори також об'єдналися у Спілку композиторів України, підпорядковану Спілці радянських композиторів. УТОДІК, ВУТОРМ, Пролеткульт, АПМУ та інші творчі організації було розпущено. Остаточно зникли приватні антрепризи й "незалежні" колективи. Концертне життя також невпинно "упорядковується" й зосереджується на планових засадах в руках держави. Єдиним законним концертним плануючим центром стає Укрфіл (Українська філармонія у Харкові) з пунктами уповноважених в ряді окружних міст. Саме Укрфіл об'єднав професійні музичні колективи, ансамблі, хорові капели й солістів-виконавців і став основним популяризатором класичної та сучасної музики. Його головним завданням, сформульованим "згори", було "планомірне систематичне художнє обслуговування трудящих". Так, 1930 р. був заснований Жінхоранс (Жіночий хоровий ансамбль, художній керівник — В. Верховинець), який упродовж 5 років здійснив великі гастрольні подорожі. 1933 р. група українських артистів, у числі яких були й співаки М. Донець із дружиною М. Тессейр, із великим успіхом гастролювала на Далекому Сході. У 1930—1931 рр. Державна хорова капела під керівництвом О. Брижахи виконувала "Пори року" Гайдна, "Реквієм" Моцарта, Дев'яту симфонію Бетховена, концертну версію опери "Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського, тематичні програми "Українська народна пісня в обробці класиків", "Українська народна пісня в обробці радянських композиторів", "Шевченко в музиці", "Хорові твори Баха і Танєєва" тощо. Саме Брижаха став першим виконавцем вокально-симфонічних творів П. Сениці, М. Коляди, В. Борисова, Д. Клебанова. У 1932—1934 рр. головним диригентом Симфонічного оркестру Укрфілу був Г. Адлер, який поряд із класикою виконував твори українських авторів, зокрема "Українську симфонію" М. Колачевського; був також першим виконавцем Другої симфонії Б. Лятошинського та Другого фортепіанного концерту Л. Ревуцького (1936).

1934 р. організовано Українське гастрольбюро (філія Всеросійського гастрольно-концертного об'єднання), покликане "навести лад у концертно-гастрольній діяльності в Україні". Концертно-театральні організації повинні були впроваджувати в життя гасла: "Музику — в маси", "Геть музичну безграмотність", "Жовтень — в музику" тощо. І якщо перші два можна було лише вітати як позитивні на шляху популяризації академічної музики, то виконання останнього мало вельми сумні наслідки, оскільки визначальним фактором репертуарної політики відтепер виступав ідеологічний зміст, а не художня якість твору. У відповідь на проголошену "перемогу" соціалізму, індустріалізацію та перші п'ятирічки перевага надавалася творам соціально-політичної та урбаністичної тематики (наприклад, "На варті Дніпрельстану" для хору, читців та симфонічного оркестру В. Борисова, "Три оди Дніпрельстану" Д. Клебанова тощо). Природно, що значно менше уваги приділялося якості виконання.

Популярності набувають так звані датські заходи. Особливою помпезністю відзначалися святкування річниць Жовтневої революції: зокрема, майже півроку по всій республіці тривали цикли концертів з нагоди відзначення 15-річчя Жовтня (1932). У програмах було відповідно підібрано твори сучасних українських композиторів: Героїчна увертюра В. Косенка, Перша симфонія М. Ско-

рульського, Комсомольська героїчна увертюра М. Тіца, Симфонія В. Нахабіна, "Свято Жовтня" з хором П. Сениці, Симфонія В. Шута, "Жалібний марш пам'яті Леніна" Ф. Богданова, "На заводі" та уривки з єврейської ораторії С. Файнтуха, "Про ентузіазм" В. Рибальченка, урочиста увертюра "Народжене в Жовтні" Г. Фінаровського, "Штурм тракторного" М. Коляди та ін. У 1938 р. для відзначення 21-ї річниці Жовтня відбувся цикл концертів у Києві, Харкові, Одесі, Сталіно (нині — Донецьк), Дніпропетровську. У програмах — твори М. Мясковського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Д. Кабалевського, А. Хачатуряна й композиції сучасних українських авторів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, Ю. Мейтуса, М. Тіца, В. Рибальченка, А. Штогаренка, К. Данькевича, Г. Жуковського. Особливо схвальні відгуки здобули опера Б. Лятошинського "Щорс", Симфонія Л. Гурова, поеми "9 Січня" й "Отелло" К. Данькевича. Час виставив оцінки цим творам, відправивши більшість із них у забуття.

"Відповідальні" завдання було покладено на митців у період проведення розгорнутої кампанії "колективізації сільського господарства". Так, 1931 р. для участі у "другій більшовицькій посівній кампанії" до колгоспів було мобілізовано всі окружні хорові капели й велику кількість концертних бригад із числа артистів Укрфілу та студентів музичних вузів. А на збиральну кампанію того самого року лише у південні райони України було направлено 7 бригад із 60 артистів. Як свідчить статистика, за 1933 р. Укрфіл організував 10 тисяч концертів, близько 100 бригад обслуговували селян (і це в рік голодомору!). При тому музиканти проголошувались "працівниками музичного фронту", а концерти, відповідно, "битвами за врожай". У промислових же районах митці брали участь, наприклад, у "кампанії по ліквідації вугільного прориву" в Донбасі.

"З метою подальшого розвитку радянської професіональної музичної культури", як зазначалося в Постанові, Народний комісаріат освіти УРСР та Українська філармонія стали проводити конкурси виконавців — факт, безперечно, позитивний. Так, 1930 р. відбувся Перший всеукраїнський конкурс піаністів, у якому взяли участь 12 музикантів із Харкова, Києва, Одеси, Полтави. Першу премію здобув К. Данькевич (тоді одесит). Переможцем Першого республіканського конкурсу скрипалів став Д. Ойстрах (Одеса). На другому конкурсі (1934) одним із переможців було визнано Е. Гілельса (Одеса). Всеукраїнські конкурси вокалістів, піаністів, скрипалів та віолончелістів суттєво сприяли вихованню високопрофесійних виконавців. Наприклад, у конкурсі до 20-річчя Жовтня (Харків, 11—16 квітня 1937) переможцями стали З. Гайдай, М. Частій, Е. Гілельс, Ю. Пекарський — всі вони пізніше здобули широке визнання й посіли визначне місце в історії української музичної культури. 1939 р. було проведено І Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах. В Україні тоді наполегливо й не без успіху впроваджували домру, натомість витісняючи поширенішу тут раніше мандоліну. Саме тоді припинив існування ансамбль МІК (мандолін і концертин) під керівництвом М. Радзієвського. Відтак переможцями огляду стали українські домристи С. Якушнів, Г. Козаков, А. Троїцький.

У середині 30-х рр. "для поліпшення справи художнього обслуговування" Українська філармонія реорганізовується. До кінця 1930-х рр. державні філармонії створюються у всіх обласних містах України, зокрема, у Донецьку

(1931), Дніпропетровську (1937), Вінниці (1938), Житомирі (1938), Запоріжжі (1939), Кіровограді (1939). Саме філармоніям підпорядковуються раніше створені музичні колективи, під їх егідою народжуються нові, акумулюються виконавські сили. У концертному житті запроваджується проведення тематичних декад і фестивалів, ініціаторами яких стають новостворені філармонічні організації. Саме тоді сформувалася й набула розвитку концертна система. В рамках подібних декад популяризувалась творчість сучасних українських композиторів, проте, звичайно, з огляду на "вказівки Комуністичної партії", у боротьбі "за партійність, народність та реалізм мистецтва", з позицій їх "ідеологічної правильності". Так, у відповідь на "програмні" статті "Сумбур вместо музыки" й "Балетная фальшь" у московській газеті "Правда" безпідставно, з гострою критикою творчості Д. Шостаковича було проголошено "формалістичними" й виключено з репертуару Концерт для фортепіано з оркестром і Другу симфонію Л. Ревуцького, Другу симфонію та оперу "Золотий обруч" Б. Лятошинського — твори, що сьогодні складають золотий фонд української музики.

У другій половині 30-х рр. проходили численні декади радянської музики у Києві та інших містах України. Своєю чергою, у 1936 р. відбулася Перша декада українського мистецтва в Москві з виїздом української опери, концертами українських митців. Подія ця була вельми масштабною й широко висвітлювалась у тодішній пресі. Велику кількість українських митців було відзначено урядовими нагородами й званнями.

У 1936 р. Декада української музики проходила в Ленінграді (2—12 липня), де виступили солісти Київського оперного театру М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, І. Паторжинський.

Натомість у 1939 р. Декаду радянської музики із залученням провідних московських і місцевих митців було організовано в Києві, Одесі, Харкові. З 17 листопада до 6 грудня відбулося 46 концертів, де прозвучали камерні п'єси О. Гедіке, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, кантата "Олександр Невський" С. Прокоф'єва, Шістнадцята симфонія М. Мясковського, Друга симфонія Д. Кабалевського, Симфонія М. Гозенпуда, Концерт для фортепіано з оркестром М. Скорульського, Сюїта з українських народних пісень для мецо-сопрано і баса Г. Таранова, Українська рапсодія В. Барвінського тощо. Концерти проходили під орудою Н. Рахліна, Л. Брагінського, С. Гіндіна, солістами були Г. Гольдштейн, Я. Флієр, Б. Гмиря, М. Частій, Л. Руденко, І. Паторжинський. Відбулися також концерти у Сумах, Полтаві, Кам'янці-Подільському, Кіровограді, Житомирі, Чернігові.

У 30-х рр. в Україні широкою популярністю користувалися камерні концерти, чому сприяло відкриття нових обласних філармоній. Зокрема, провідне місце у пропаганді камерно-вокальних творів належало З. Гайдай. У 1937 р. у всій країні широко відзначалося 100-річчя від дня смерті Пушкіна. До цієї дати співачка підготувала програми з творів російських та радянських композиторів на вірші поета. З українських творів було включено "Редеет облаков" В. Грудіна, "Что в имени моем" М. Гозенпуда, "Я здесь, Инезилья" В. Косенка.

У 1930 р. один із найвідоміших на той час вокалістів світу М. Голинський став першим тенором Харківської опери. Його партнерами по сцені були М. Литвиненко-Вольгемут, М. Сокіл, М. Донець, І. Паторжинський. Співак

також дав ряд сольних концертів із класичних творів, стрілецьких та галицьких пісень. По закінченні контракту М. Голинський повернувся до Львова і активно включився в культурне життя Галичини. У 1931—1935 рр. він організував ряд концертів на честь Шевченкових свят із творів Д. Січинського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Дж. Пуччіні, М. Лисенка, А. Вахнянина, у 1937 р. виступав у Станіславові (нині — Івано-Франківськ) на честь 100-літнього ювілею "Русалки Дністрової" М. Шашкевича, у 1938 р. в ювілейній виставі "Запорожця за Дунаєм" виконав партію Андрія.

Важливим популяризатором академічної музики у 30-х рр. стало радіо. Мережа музичного радіомовлення постійно розширювалась. Так, вже до середини 30-х рр. всі обласні центри радянської України мали комітети радіомовлення й радіофікації. У багатьох облрадіокомітетах було організовано симфонічні оркестри (зокрема, Симфонічний оркестр Українського радіо, нині — Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України), численні вокальні й інструментальні ансамблі. До мікрофонів запрошувались провідні артисти, найкращі виконавські колективи. Усі концерти відбувалися наживо. 1934 р. Радіокомітет, як і більшість культурних інституцій, із Харкова переїхав до Києва. Його музичну секцію очолювали колишні пролеткультівці О. Арнаутов і О. Білокопитов. 9 липня 1937 р. у газеті "Правда" з'явилася стаття київського спецкора Г. Певзнера "Кто руководит радиовещанием на Украине?", що містила звинувачення у "саботажі" та "шкідництві" й посібництві "троцькістсько-авербахівському (у Москві щойно було заарештовано ідеолога РАППу Л. Авербаха. — *Авт.*) угрупуванню", контрреволюції та блокування з "націоналістами" Л. Ревуцьким і В. Косенком. Розправа була короткою: через п'ять днів по виходу статті О. Арнаутова й О. Білокопитова було заарештовано, 3 вересня 1937 р. роз-

Михайло Голинський.

стріляно. 5 листопада 1937 р. як "дружину ворога народу" було заарештовано й засуджено на 8 років сибірських таборів дружину О. Білокопитова композиторку Т. Шутенко.

Безперечною "відправною віхою", сигналом до планомірної розправи з українською культурою можна вважати ще процес СВУ (1930), внаслідок якого репресій зазнала велика кількість митців і вчених, що належали до української еліти, не оминула ця доля й музикантів-виконавців. Так, 1929 р. під арештом у справі СВУ упродовж 6 місяців знаходився хоровий диригент, композитор, священик УАПЦ І. Заяць. 1933 р. його заарештували вдруге й вислали до Казахстану. 1931 р. за звинуваченням у "розповсюдженні петлюрівської ідеології" звільнено з роботи вченого-фольклориста Д. Ревуцького. 1932 р. репресований, загинув у концтаборах музичний критик Юрмас (Ю. Масютін). 1933 р. засуджений до заслання співак-баритон М. Філімонов. В "українському буржуазному націоналізмі" звинувачено музикознавця М. Грінченка й звільнено з посади директора Музично-драматичного інституту. У серпні 1936 р. у Спілці композиторів відбулися збори, присвячені процесу над "зинов'євсько-троцькістським терористичним центром", що відкугнулося численними арештами, пік яких припав на 1937—1938 рр. Так, 1936 р. репресований і висланий у Ташкент композитор та диригент О. Козловський. 1937 р. заарештовані й розстріляні співак і педагог Я. Дюмін (Херсон), хорові диригенти О. Горілий, О. Брижаха (Київ, очолював Симфонічний оркестр радіо), А. Бабій (Черкащина), солісти Київської опери Ю. Лисянський, І. Макаренко. Під час виступів на Чорноморському флоті в Одесі 1937 р. безпідставно заарештований та знищений співак і композитор К. Богуславський. 1937 р. заарештований і засуджений до 10 років заслання диригент О. Верховинець (Чернігів), 1938 р. розстріляний за звинуваченням у "шпигунстві на користь Японії". 1937 р. вдруге заарештований і засуджений на 10 років В. Задерацький (покарання відбував у Магаданській обл.). 1939 р. він разом із засудженими музикантами заснував у Магадані філармонію та симфонічний оркестр. 1938 р. репресований і висланий до Казахстану художній керівник Державної капели бандуристів УРСР диригент Д. Балацький. 1938 р. на Херсонщині розстріляний музично-театральний діяч С. Каргальський. 1938 р. репресований і розстріляний керівник Жінхорансу В. Верховинець. 1938 р. репресована солістка Київської, потім Вінницької опер О. Коба. Наприкінці 1930-х рр. загинув у застінках НКВС піаніст, професор Муздраміну К. Регаме. Наприкінці 1939 р. цей процес поширився й на терени Західної України: 1940 р. репресований львівський музикознавець, педагог і композитор М. Маліборський.

Важливими для популяризації доробку сучасних українських композиторів стали їхні творчі зустрічі з громадськістю, авторські концерти, що набули особливого поширення на початку 40-х рр. У цей процес активно включилася й новостворена Львівська композиторська організація. Відтепер музична культура Західної та Східної України розвивалися в єдиному річищі. Так, в авторському концерті Л. Ревуцького (грудень 1940 р.) прозвучали Друга симфонія у новій редакції, Концерт для фортепіано з оркестром та інші твори під керівництвом М. Канерштейна, соліст — А. Луфер за участі хору Українського радіо під керівництвом Й. Шейніна.

У січні 1941 р. у столичній філармонії відбувся концерт із творів П. Козицького: симфонічна поема "Партизанська донька", Скерцо із Симфонії, частини із сюїти "Козак Голота", хори, романси — у виконанні Державного симфонічного оркестру СРСР під керівництвом Л. Брагінського, заслуженої капели УРСР "Думка" під керівництвом П. Гончарова, Квартету ім. М. Леонтовича. Романси проспівав М. Частій.

Наприкінці січня у тому ж залі відбувся концерт із творів львівських авторів, організований Спілкою композиторів СРСР та Українським радіокомітетом: кантати "Вільній Україні" С. Людкевича, "В першу річницю" для сопрано, хору та оркестру В. Барвінського, Симфонічна сюїта А. Солтиса, Варіації для оркестру М. Колесси, Варіації на єврейську тему І. Багона — у виконанні оркестру Львівської філармонії під керівництвом В. Паїна.

У 1941 р. важливою подією музичного життя республіки став авторський концерт С. Людкевича у Львові: симфонічний оркестр Львівської філармонії та хорова капела "Трембіта" під керівництвом М. Колесси представили монументальну симфонію-кантату "Кавказ" і "Симфонічні веснянки". Там також пройшов авторський концерт Р. Глієра, де прозвучали Друга симфонія, увертюра до опери "Шахсенем", "Іранський танець", симфонічна картина "Запорожці", сцени з балету "Червоний мак".

Провідну роль у концертному житті Львова на початку 40-х рр. відіграла новозаснована Державна філармонія. Під керівництвом І. Паїна й М. Колесси у сезоні 1940/41 р. було проведено близько 60 концертів. У репертуарі — Друга й Сьома симфонії Бетховена, Симфонія № 40 Моцарта, Четверта симфонія Мендельсона, П'ята симфонія Дворжака, Незакінчена симфонія Шуберта, Перша симфонія Шостаковича, Друга симфонія Ревуцького. Крім того, звучали твори Ліста, Вагнера, Вебера, Мусоргського, Римського-Корсакова, Людкевича, Лятошинського, Косенка. Львівська філармонія організувала також цикл концертів із творів Чайковського (всі симфонії, окрім Третьої), "Ромео і Джульєтта", "Франческа да Ріміні", Перший та Третій фортепіанні концерти, Скрипковий концерт, Варіації на тему рококо, сюїта з балету "Лебедине озеро" тощо). Оркестр постійно працював над розширенням і збагаченням репертуару. Так, на початку 1941 р. під керівництвом І. Паїна прозвучали Восьма та Дев'ята симфонії Бетховена (за участі капели "Трембіта" й солістів Р. Копачинської, Ф. Слоневської, В. Тисяка та І. Раїнського).

Організована у 1939 р. хорова капела "Трембіта" відразу активно включилась у музичне життя Львова. В сезоні 1940 р. вона дала 27 концертів з творів Шуберта, Россіні, Рубінштейна. Значне місце у її репертуарі посіли твори Лисенка, Ніщинського, Леонтовича, Вахнянина, Вериківського.

Визначне місце у музичному житті Західної України належало солісту Віденської філармонії, диригенту й педагогу Р. Орленку (Прокопенку). До 1943 р. він керував хором Успенської церкви у Львові, де виконав усі концерти Д. Бортнянського, твори М. Березовського, А. Веделя, С. Рахманінова.

Просвітницька робота силами філармоній і Спілки композиторів України велась у лавах Червоної армії. Особливо популяризувалися масові пісні, що мали піднімати бойовий дух. Так, 1932 р. бригада композиторів і письменників за два тижні провела понад 25 зустрічей з моряками Чорноморського флоту, прочитала лекції "Класова боротьба на музичному фронті", "Масова пісня". Там же

було написано три червонофлотські пісні й розучено з моряками. Того самого року за допомогою СКУ у Полтавському гарнізоні було організовано симфонічний оркестр. Упродовж літнього сезону він дав 10 концертів ("Рієнці" Р. Вагнера, "Егмонт" Л. Бетховена, "Турецький марш" В.-А. Моцарта тощо). Протягом листопада 1933 — лютого 1934 рр. для командного складу ВПЧА було організовано 15 тематичних концертів із творів Бетховена, Чайковського, Шуберта, Лисенка, "Народність у музиці", "Ленін у музиці", "Червона армія в музиці". Цикл концертів організувала Київська філармонія до 20-річчя Червоної армії за участі Симфонічного оркестру під керівництвом Н. Рахліна, Хорової капели під керівництвом Н. Городовенка, Ансамблю танцю УРСР, Квартету ім. М. Леонтовича, ансамблю "Євоканс", солістки О. Петрусенко. Спеціальні бригади виїздили у прикордонні частини. Водночас активно засновуються численні армійські художні колективи: у 1932 р. — Ансамбль пісні й танцю Військово-морських сил УРСР, у липні 1937 р. — Ансамбль червоноармійської пісні й танцю Харківського військового округу, у 1939 р. — Ансамбль пісні й танцю Південно-Кавказького військового округу, у 1940 р. — Ансамбль Одеського військового округу тощо. Серед їх засновників — В. Попов, В. Компанієць, М. Венедиктов, П. Вірський, І. Шейнін.

У 30-х рр. українська хорова культура опинилася в глибокій кризі: розгорнута антирелігійна кампанія, засудження акапельності як ознаки "церковщини" згубно позначилася на виконавстві. Всюди ліквідовувалися хорові капели, провідні колективи (насамперед "Думка") скеровувалися на участь у парадних заходах (прославних дійствах або масових концертах) із відповідним пріоритетним репертуаром, що неминуче призводило до втрати художності.

Водночас по всій території створюються самодіяльні колективи, головним завданням яких було оспівувати "світлу" радянську дійсність, насправді ж — стати на противагу природному функціонуванню фольклору. Так, упродовж 1933, 1938—1944 рр. Г. Давидовський організовував хори у Вінниці, Житомирі, Лубнах, Керчі, Москві, що виконували пісні різних народів світу в його "театралізованих" обробках. У той самий час почали регулярно проводитися олімпіади-звіти колективів художньої самодіяльності, покликані демонструвати "зростаючий інтерес народних мас до художньої творчості". При цьому бралися до уваги насамперед кількісні показники, що наближалися до "поголовного охоплення" населення. Так, до Всеукраїнської олімпіади самодіяльного мистецтва 1934 р. Червонозаводський район Харкова підготував хор на 100 учасників, оркестр гармоністів такої ж чисельності, духовий оркестр на 300 осіб. На міській олімпіаді в Дніпропетровську виступив об'єднаний хор із 150 осіб та духовий оркестр із 100 чоловік. Понад 400 осіб взяло участь в олімпіаді Піщанського району Вінницької області.

Процес "колективізації" охопив і одвічних одинаків-бандуристів. Їх планомірно об'єднували у чисельні капели, змушуючи кардинально змінювати репертуар на прорадянський. Процес, як завжди, розпочався "згори": 1935 р. у результаті об'єднання Київської (існувала з 1918 р.) й Полтавської (з 1925 р.) капел утворено Першу зразкову капелу бандуристів (нині — Державна заслужена капела бандуристів України). Далі процес поширився на провінцію: наприклад, кобзар Д. Андрусенко організував подібні колективи при школах у Реше-

тилівці (1927), Кривому Розі (1929—1931), у селах Веприк Гадяцького району Полтавської обл., Недригайлів, Вільшана (1932—1941), Шалигіне (1945—1947) на Сумщині. Бандуристка Леся Барвінок 1932 р. разом із чоловіком Ф. Грогуленком створили і очолили Нікопольську капелу кобзарів. У 1935—1936 рр. виступали по Азовсько-Чорноморському узбережжю. Ансамбль бандуристів у с. Наталине Красноградського району Харківської обл. 1935 р. організували бандуристи М. Калюжний і Ю. Сенченко. М. Копнін став художнім керівником аматорської капели бандуристів групкому будівельників Полтави (у складі — 20 робітників). Колектив здобув перші місця на міських і обласних олімпіадах Полтавщини. Одночасно М. Копнін керував аматорською капелою бандуристів з вантажників залізничної станції Полтава-Київська, що 1934 р. здійснила турне містами Радянського Союзу.

Паралельно ж велася нещадна боротьба з кобзарями — носіями традиції козацької вольниці. Так, на початку 1930-х рр. репресований, був на засланні в Сибіру та на Північному Кавказі бандурист Г. Бажул. 1931 р. як "учасника контрреволюційної організації" було заарештовано і засуджено на 5 років кобзаря К. Безщасного; згодом його вислали до Казахстану (Джезказганські мідні копальні), де йому було перебито обидві руки. 1933 р. репресовано С. Зубка, котрий заслання відбував у Медвежогорську. 1934 р. заарештовано В. Кабачка; удруге — у серпні 1937 р. й вислано на Колиму. Засуджений органами НКВС на 10 років ув'язнення бандурист М. Варавва. Покарання відбував у соловецьких таборах, звідки втік і повернувся на батьківщину. У 1937 р. за звинуваченням у "контрреволюційній діяльності" заарештовано і розстріляно бандуриста М. Вереса; на Чернігівщині репресовано й на 10 років заслано О. Корнієвського, репресовано Ф. Дорошка, Й. Котелевця з Полтавщини. 1938 р. заарештовано і вислано до Сибіру Б. Данилевського, де він трагічно загинув. 1939 р. репресовано І. Кучугуру-Кучеренка. Наприкінці 30-х рр. за "участь у контрреволюційній організації" заарештовано у Дніпропетровську кобзаря Н. Безщасного; помер у таборі. У результаті такого варварського етноциду з боку більшовицької влади кобзарство опинилося на межі тотального знищення.

На початку 30-х рр. Постановою Наркомосу на базі пересувних театрів — ДРОТів — утворено три стаціонарні театри (у Харкові, Києві й Дніпропетровську). 1934 р. відкрито Київський театр музичної комедії.

У 1934 р. відзначався 5-річний ювілей колективу пересувного, а тепер вже стаціонарного Дніпропетровського театру опери та балету. Його організатори й провідні артисти були відзначені урядовими нагородами. 1936 р. у с. Мачухи Полтавського району створено показову "колгоспну оперу", де оперні й балетні вистави та їх оркестровий супровід здійснювалися силами колгоспників.

Репертуар складався з творів радянських композиторів, вітчизняної та зарубіжної класики. На сцені йшли опери "Кармелюк" В. Костенка, "Північний вітер" Л. Кніппера, "Вибух" та "Дума Чорноморська" Б. Яновського, "Іскри" І. Ройзентура, "Розлом" В. Фемеліді, "Травіата", "Трубадур" Дж. Верді, "Пікова дама" П. Чайковського, "Князь Ігор" О. Бородіна, "Царева наречена" М. Римського-Корсакова. Періодично у складі трупи працювали режисери Й. Лапицький, С. Каргальський, Я. Гречнєв, В. Манзій, С. Бутовський, М. Варламов. Вперше було поставлено оперу

"Поема про сталь" В. Йориша. Серед вокалістів працювали В. Войтенко, О. Жубр, О. Кривченя, М. Бойкиня, І. Бронзов, Е. Лейтіс.

У 1940 р. у Києві було проведено Декаду української опери, яка, на думку організаторів, мала засвідчити остаточну перемогу творчого методу "соціалістичний реалізм": "Щорс" Б. Лятошинського, "Перекоп" Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тіца стали відгуком композиторів на "соціальне замовлення".

Під час війни 1941—1945 рр. українське театрально-концертне життя розгорталося паралельно у декількох площинах: у Середній Азії та на Далекому Сході, куди було евакуйовано більшість державних установ і організацій, зокрема музичні колективи й театри, безпосередньо на фронтах, куди виїздили з концертами, а також на території України, окупованій ворожими військами. Як і в попередній період, на радянських теренах керівництво мистецтвом здійснювали партійні органи. Так, з початком війни в Управлінні у справах мистецтва при Раднаркомі УРСР було створено штаб для художнього обслуговування військових частин Червоної армії та населення, почали формуватися різні агіткультбригади. Упродовж перших трьох тижнів артисти Києва дали понад 300 концертів, Полтави — 280, Харкова — понад 200. Однак невдовзі постало питання про евакуацію: Дніпропетровський та Одеський оперні театри виїхали до Красноярська й об'єдналися, Київський — до Уфи, Харківський — до Чити, Донецький (тоді Сталінський) — до Пржевальська, Київська музична комедія — до Алма-Ати, згодом до Ташкента, Харківська — до Бухари, а потім до Самарканда. Там у скрутних умовах митці ставили переважно світову й національну класику, проте особливим успіхом користувалися нові, патріотичні твори — кантата "Клятва" Ю. Мейтуса на слова М. Бажана і опера "Кров народу" І. Дзержинського (Красноярськ). Визначною подією стала прем'єра 15 листопада 1943 р. опери "Наймичка" М. Вериківського за Шевченком (диригент — В. Тольба, режисер — В. Манзій, художник — О. Хвостенко-Хвостов; головні виконавці — М. Литвиненко-Вольгемут, В. Борищенко, І. Паторжинський).

Ансамблі пісні й танцю військових округів було перетворено на армійські й фронтові. Так, 23 червня дав концерт Ансамбль Київського особливого військового округу під керівництвом І. Шейніна і П. Вірського, який за роки війни пройшов шлях від Києва до Сталінграда, а потім до Берліна, виступав на шести фронтах, щороку давав понад 500 концертів (у червні 1944 р. на передовій відбувся 1500-й їх виступ). До концертної програми входили театралізовані вокально-хореографічні сценки, інтермедії, конферанс.

На базі колективу Одеського військового округу склався ансамбль з невеликого хору, солістів-вокалістів, танцювальної групи, баяніста-акомпаніатора й соліста (в репертуарі — твори Баха, Шопена, Скрябіна). Упродовж війни він побував у семи радянських республіках та п'яти зарубіжних державах. В Ансамблі Південно-Західного фронту (колишній Ансамбль Харківського військового округу) у 1939—1945 рр. баяністом працював майбутній композитор К. Мясков. Тяжкий та складний шлях воєнних випробувань пройшов композитор, піаніст і диригент Г. Жуковський: після важких боїв влітку 1941 р. він потрапив у полон, пройшов кілька таборів смерті на Полтавщині й дивом урятувався від загибелі. Працював диригентом Полтавської опери під час окупації. Згодом

воював у 70-й гвардійській дивізії, пізніше очолив Ансамбль пісні й танцю 38-ї армії; 10 травня 1945 р. він організував у Празькому театрі "Народне дівадло" великий святковий концерт на честь Перемоги, де виконувались пісні й танці народів СРСР, Польщі, тодішньої Чехословаччини.

Широкою популярністю користувався Державний український ансамбль пісні й танцю (художній керівник і балетмейстер — Л. Чернишова, диригент — З. Остапенко, хормейстер — І. Чижський, склад коливався від 28 до 150 осіб), створений восени 1941 р. За перші три роки він дав понад 2000 концертів, пройшов 80 000 кілометрів фронтових доріг, постійно виступав перед фронтовиками, давав концерти у щойно звільнених містах і селах українських областей — від Харківської до Чернівецької, а також у Польщі, Чехословаччині, Румунії, обслужив понад 2 мільйони слухачів. До репертуару ансамблю входили загалом близько 280 зразків вокальної музики й 25 танцювальних номерів, літературно-музичні композиції та вокально-хореографічні картини "Визволення України", "Переможцям — слава", "Колгоспна гулянка", "Ой ходила дівчина бережком" тощо. Спеціально для колективу писали пісні М. Вериківський, К. Данькевич, Ю. Мейтус, А. Штогаренко на вірші П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка та ін.

Для підняття бойового духу бійців влаштовувались Огляди армійської художньої самодіяльності (зокрема, у дні оборони Севастополя). Переможцем подібного фронтового огляду влітку 1943 р. став Ансамбль пісні й танцю під керівництвом гвардії сержанта Носкова, що виконував українські та російські народні пісні й танці. Велика фронтова олімпіада відбулася влітку 1944 р. на І Українському фронті (17 колективів, ансамблів, солістів); за результатами огляду самодіяльності III Українського фронту з'явився збірник пісень "За Родину", виданий 1945 р. у Відні (упорядники — А. Штогаренко й В. Довженко). У діючій армії існували оркестри, що виступали не лише в перервах між боями, а й піднімали солдатів на битву. Зокрема, під час штурму Тернополя оркестр Червонопрапорної Житомирської стрілецької дивізії грав 3 дні, підбадьорюючи бійців (звучали Державний гімн, військові марші, популярні радянські пісні, фрагменти із "Запорожця за Дунаєм" і навіть увертюра до "Кармен").

На окупованих територіях України діяльність музичних колективів перебувала в прямій залежності від політики фашистської адміністрації, віддалення від лінії фронту, наявності артистичних сил. Існували й певні регіональні відмінності. Для Галичини з центром у Львові умови були сприятливішими, оскільки її територію ("дистрикт Галичина") було приєднано до так званого генерального губернаторства — східної області Великої Німеччини і вона сприймалась як глибокий німецький тил. Своєю чергою, проголошений 30 червня 1941 р. проводом ОУН указ про створення незалежної Української держави викликав сплеск патріотизму й сприяв активізації національно-мистецьких проявів. Відтак концертне життя на землях Західної України було особливо насиченим. Основні кадри художньо-творчої інтелігенції залишилися на місці, тому вже наприкінці червня 1941 р. у Львові почали діяти Літературно-мистецький клуб, Наукове товариство імені Шевченка, крайовий Інститут народної творчості, міське радіо вело регулярні музичні трансляції. Підготовкою тематичних вечорів, симфонічних концертів і музичних радіопередач, рецензуван-

ням тощо відала Спілка українських музик (СУПРОМ, голова — С. Людкевич, заступник — З. Лисько, секретар — В. Витвицький). З перших днів окупації запрацювали українські театри у Львові, Коломиї, Луцьку, Станіславові, Тернополі, Дрогобичі, Перемишлі та ін., симфонічний оркестр (диригент — М. Колесса) у Станіславові, музично-співочі товариства у різних містах і селах.

Головним національно-культурним осередком став Львівський оперний театр (трупа складом 350—600 осіб об'єднувала оперних співаків, драматичних акторів, балет; директор — В. Блавацький, режисери-постановники — М. Зубарев, І. Іваницький, Й. Стадник, Б. Паздрій, П. Сорока, Й. Гірняк, О. Яковлів). Оперними виставами для німців диригували Ф. та А. Копп, іншими — Л. Туркевич, Я. Барнич, хормейстери — Я. Вощак (до окупації — головний диригент опери) і Н. Горницький. Мистецтво колективу відзначалося дуже високим рівнем. Серед солістів опери виділялись сопрано — Є. Поспієва, Є. Беспалова (з Києва), І. Туркевич-Мартинець, Н. Шевченко, Л. Німцівна; мецо-сопрано — Л. Черних, І. Маланюк, С. Гаврищук, І. Михалюк; тенори — М. Скала-Старицький (із середини 1942 р. — соліст оперних театрів Відня та Кайзерслаутена), В. Тисяк, О. Грицак, О. Сметанюк; баритони та баси — Л. Рейнарович, І. Романовський, О. Мартиненко (співав також у Києві), М. Ольховий, І. Вересюк, Р. Кокотайло. Також у виступах брали участь видатні українські співаки — солісти німецьких опер О. Руснак (ліричний тенор), З. Дольницький (баритон), а також гастролери: солістка Віденської опери Якобі (в партії Аїди), Я. Оконська, А. Єльчковська, Л. Мацюк та ін. В оперетах та музичних драмах домінували добре знані С. Стадниківна, С. Стадникова, О. Бенцалева, О. Карп'якова, Л. Соботівна, О. Кальченко, Є. Шашаровська, К. Войцехівська, Я. Геляс, Б. Паздрій, І. Рубчак, Н. Горницький та ін.

У театрі панувала атмосфера творчого піднесення: 19 липня з величезним успіхом відбулася прем'єра "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, згодом були поставлені "Наталка Полтавка" І. Котляревського — М. Лисенка, "Циганський барон" Ф. Легара, "Вій" М. Кропивницького, "Мадам Баттерфляй" Дж. Пуччіні та "Кармен" Ж. Бізе, а також ряд драматичних вистав з української класики з розвиненим музичним оформленням. Хоча невдовзі представників національно-визвольного руху, серед яких було немало митців, почали нещадно переслідувати, з пропагандистською метою продовжувалося афішування "вільного розвитку" української національної культури і мистецтва.

Частим явищем були концерти, де звучала вітчизняна та західноєвропейська, переважно німецька, музика. Так, з другої половини 1941 р. відбулися концерт солістів Львівської опери (Є. Поспієва, Л. Черних, Л. Кальченко, І. Романовський, М. Старицький), вечори німецької музики (співачка О. Бандрівська, піаністи М. Роговська і Р. Савицький, струнний квартет); стрілецької пісні; "легкої" музики тощо. Було відновлено діяльність "Просвіти": в рамках Дня української культури до її роковин провели концерт за участю чоловічого хору під керівництвом В. Осташевського, капели бандуристів під керівництвом Ю. Сінгалевича, артистів балету. Урочистим концертом відзначили 100-річчя від дня народження А. Вахнянина. Із сольними концертами виступав соліст європейських театрів З. Дольницький (баритон). Пісні українських компози-

торів звучали в концерті О. Лозицької та Д. Йохи. Вони ж та І. Романовський (бас), З. Шимонович (фортепіано), О. Щурат (танці) виступали у Станіславові. Там само пройшов концерт із творів німецьких композиторів-класиків на допомогу жертвам повені (скрипалька О. Сімовичева, піаніст Т. Левицький, віолончеліст І. Вольфсталь, хор і оркестр Театру ім. І. Франка під керівництвом І. Недільського).

У лютому у Львові відбувся великий концерт з творів українських і німецьких композиторів за участю солістів і симфонічного оркестру Оперного театру (диригент — Л. Туркевич), виручені гроші з якого призначалися на допомогу полоненим. Серією концертів відзначили роковини Шевченка, Лесі Українки у Львові, Тернополі, Станіславові та ін. У Снятині під час академії на честь Франка виступали хор декламаторів, оркестр мандоліністів. Широко практикувались обмінні гастролі: чоловіча хорова капела "Думка" зі Станіславова (диригент — М. Колесса) виступала у Львові, а солісти Львівської опери — у Станіславові. Кілька концертів у цих та інших містах дав соліст Мюнхенської опери О. Руснак (ліричний тенор).

З нагоди офіційного відзначення річниці прилучення Галичини до "Великої Німеччини" у Львові звучала Дев'ята симфонія Бетховена (оркестр опери під керівництвом Ф. Вайдліха за участі хору Інституту народної творчості й солістів опери Є. Поспієвої, Л. Черних, З. Дольницького, В. Тисяка). До цієї події (за офіційною версією, а насправді до 100-річчя від дня народження М. Лисенка) приурочили проведення Першого крайового конкурсу хорів (літо 1942 р., взяли участь 35 попередньо відібраних найкращих аматорських колективів). Після офіційних церемоній хористи в барвистому національному

Стефа Стадниківна.

вбранні пройшли з маніфестаціями вулицями міста. Сторічний ювілей класика відзначався широко: у Львові, Станіславові, Тернополі, Радехові та інших містах відбулись урочисті засідання мистецької громадськості, проходили концерти, львівське радіо передавало його твори. Зокрема, в Чорткові виступала співачка О. Бандрівська, у Ходорові — піаністка Г. Левицька, в Яворові — піаністка М. Лисенко й співаки О. Лозицька та Д. Йоха, у Рівному — київська Капела бандуристів ім. Т. Шевченка, в Коломиї — співачка Р. Клапоущак, скрипаль В. Цісик, вокальний терцет О. Курочки, у Золочеві — ансамбль бандуристів та ін. Група солістів Львівської опери під керівництвом диригента Я. Барнича й капела бандуристів С. Ганушевського провели турне містами Галичини.

У залі Літературно-мистецького клубу пройшов великий вечір стрілецької пісні, в якому взяли участь чоловічий хор опери під керівництвом Л. Туркевича, солістка Львівського радіо М. Сабат-Свірська, піаніст Р. Савицький. Названі солісти та тріо у складі Р. Криштальського (скрипка), П. Пшенички (віолончель), Є. Курилович-Чапельської (фортепіано) виступили в концерті пам'яті Н. Нижанківського. У клубі влаштовувалися вечори творчості ком-

позиторів-сучасників (С. Туркевич-Лукіянович, В. Витвицького, Р. Сімовича); української народної пісні, солоспівів, пісень та оперних арій; благодійні концерти оперних солістів і молодих виконавців на допомогу українським студентам; дитячі ранки тощо. До річниці смерті Д. Бортнянського Львівське радіо передало концерт з його творів у виконанні хору під керівництвом Є. Козака та піаніста Р. Сімовича. Благодійні концерти на допомогу студентам влаштував хор "Теребовлянського Бояна" за участю Л. Черних та М. Роговської. Камерні концерти проходили в Сокалі, Перемишлі, Бродах та інших містах. За участі хористів відзначалися річниці О. Маковея у Заліщиках (хор Я. Смеречанського), митрополита А. Шептицького в Підгайцях (хор М. Крушельницького).

Наприкінці 1942 — на початку 1943 рр. львів'яни слухали сольні концерти скрипалів Ю. Криха (партія фортепіано — І. Любчак-Крихова) і Л. Деркач, піаністки Г. Левицької, віолончелістки Х. Колесси, співаків З. Дольницького та Є. Винниченко-Мозгової, О. Руснака й Д. Йохи (кілька виступів). Цікавим був вечір колядок і щедрівок у виконанні В. Барвінського, хору та солістів Львівської опери, а також у міському театрі Луцька. У концерті до роковин Д. Січинського в залі Інституту народної творчості виступили З. Дольницький, М. Сабат-Свірська, хори "Львівський Боян" (диригент — С. Сапрун), "Сурма" (диригент — О. Плешкевич), "Бандурист" (диригент — М. Колесса) та об'єднані хори під орудою Є. Козака. Тривале турне по Галичині здійснили львівська капела бандуристів, група солістів Львівського театру опери та балету.

У квітні 1943 р. в оперному театрі на честь роковин Т. Шевченка тричі було виконано "Кавказ" С. Людкевича. Серією концертів у різних містах відзначили 30-річчя від дня смерті Лесі Українки. Влаштовувались вечори пам'яті М. Пачовського, У. Кравченко, М. Хвильового, Г. Чупринки, М. Драй-Хмари.

Активно популяризувалася музика українських композиторів за участі Г. Левицької (фортепіано), струнного квартету у складі В. Цісика, Р. Согора, Б. Задорожного і О. Березовського (композиції В. Костенка, В. Витвицького, В. Барвінського); фортепіанного тріо (твори В. Барвінського, В. Косенка, Н. Нижанківського). З великими програмами виступали хорові колективи "Бандурист", "Думка" та ін., вокальні й інструментальні твори виконували М. Роговська, М. Сабат-Свірська, Л. Деркач, Є. Курилович-Чапельська (концерт вів доктор Й. Хомінський). Низка концертів солістів Львівської опери пройшла містами Галичини. У Стрию виступили симфонічний оркестр опери (диригент Я. Вощак, солісти — Л. Деркач і Р. Савицький), студентський хор "Ватра" зі Львова.

8 листопада 1943 р. в оперному театрі відбувся концерт, присвячений пам'яті М. Лисенка за участі Аріадни й Мар'яни Лисенко, О. Бандрівської, О. Мартиненко, Л. Деркач, І. Барвінського (він же виступив зі вступним словом) та Київської капели бандуристів під керівництвом М. Приходька. Урочисту академію було зібрано з нагоди 40-річчя діяльності О. Олеся, на що відгукнулося музичною передачею і Львівське радіо. У Коломиї та Любачеві з концертами до 100-річчя М. Шашкевича виступили Л. Рейнарович і Н. Шевченко.

Наприкінці 1943 р. відбулися також камерно-хоровий концерт з творів К. Стеценка й М. Леонтовича, вечір української пісні у виконанні хору під керівництвом Н. Городовенка, камерний концерт у залі кінотеатру "Одеон", вечір театрального мистецтва за участі

З. Дольницького. Після трьох концертів у Львові київська капела бандуристів вирушила у тривале турне Галичиною. Мандрували й хор Н. Городовенка, джаз-оркестр, студентський хор "Бандурист" та ін.

Навесні 1944 р. відбулися сольний концерт О. Руснака, два симфонічні концерти з творів Генделя, Бетховена, Дворжака, Брамса, Гайдна, Моцарта та ін. Проте з наближенням лінії фронту музичне життя почало згортатися. Частина виконавців евакуювалася на Захід і згодом розсіялась по різних країнах світу; ті, хто залишився вдома, продовжили концертну діяльність на рідній землі, дехто зазнав репресій. Усе це, нехай у менших масштабах, стосується й виконавців із Центральної та Східної України.

Так, Київський ансамбль пісні й танцю, під керівництвом колишнього диригента "Думки" Н. Городовенка з початком війни вирушив на гастролі до Харкова, звідти — на Донбас, до П'ятигорська, аж поки місто не зайняли німці. У серпні 1941 р. Городовенко дістався зруйнованого Києва. Там силами ентузіастів, колишніх членів "Думки", утворилася нова Українська національна хорова капела, очолена П. Гончаровим (одночасно — регент хору Андріївського собору), згодом — Н. Городовенком. Капела давала відкриті концерти в Києві, її виступи транслювалися по радіо. Останній концерт відбувся у Києві в серпні 1943 р. перед евакуацією (12 духовних концертів Д. Бортнянського). У Львові Городовенко організував новий Український хор ім. М. Леонтовича, що швидко завоював визнання. Згодом у Німеччині, після її капітуляції, диригент з українських співаків створив хор "Україна", а упродовж 1949—1963 рр. керував хором під тією ж назвою у Монреалі (Канада).

Державний симфонічний оркестр УРСР (головний диригент — Н. Рахлін) війна наздогнала в Сочі. Після термінового повернення до Києва більшість оркестрантів було призвано до армії. Одні з них загинули на фронті, інші опинились у полоні або в оточенні, решта продовжувала воювати. Деяким музикантам різного віку й фаху вдалося врятуватись від голоду або відправки на каторгу завдяки праці в оркестрі оперного театру, Театрі малих форм, Симфонічному оркестрі радіо (останній під керівництвом О. Микитюка проіснував до літа 1942 р.), в оркестрі ресторану для німців, розташованому у приміщенні нинішньої філармонії, великому оркестрі української поліції.

Державну заслужену капелу бандуристів УРСР (керівник — Д. Піка) у перші дні війни відкликали з Кривого Рогу й 8 липня розформували. Під час окупації рештки зібрались у Києві та реорганізували колектив у Капелу бандуристів ім. Т. Шевченка (1-й керівник — Г. Назаренко, далі — Г. Китастий). Вони виступали переважно в місті, часом виїздили на Київщину й Волинь. У серпні 1942 р. капелу вивезли до Німеччини й кинули до табору, звідки передали в розпорядження спеціальної комерційної служби "Вінета", що займалась організацією концертів для остарбайтерів. Помічницею німецького керівника з 1943 р. була колишня солістка балету Київської опери Т. Веракса (після арешту під Сталінградом була засуджена на 10-річне ув'язнення на Півночі). Окрім Капели ім. Т. Шевченка, через "Вінету" пройшли різні хори й невеличкі ансамблі. Один з них — "Блакитний какаду" — по війні було передано у розпорядження радянської адміністрації, і 3 травня він увійшов до складу Північнодвінського драмтеатру, проте згодом зазнав репресій. Опинившись у 1945 р. в американській окупацій-

Зоя Гайдай.

ній зоні, учасники Капели ім. Т. Шевченка згодом перебралися до Детройта (США).

Концерти у Києві відбувалися епізодично. Так, власні новостворені композиції виконував В. Грудін, А. Корольков грав рапсодії Ліста. Відбувся ряд концертів до 100-річчя М. Лисенка (його п'єси презентував піаніст Б. Щупак, виступали й інші виконавці; Українська національна капела).

У Харкові концерти для міста й виступи в казармах влаштовували 5—6 невеликих естрадних ансамблів при оперному театрі. На базі колишньої філармонії та естради було утворено концертно-естрадне бюро, заходами якого було організовано кілька колективів: ансамбль бандуристів, вокальний квартет, фортепіанне тріо тощо. Продовжували працювати Національна капела (диригент — В. Ступницький), оркестр народних інструментів, дитячий хор. В окупації залишилися піаніст професор В. Петров, його учень М. Полевський, віолончелістка Л. Тимошенко, скрипаль Б. Чумаченко. У концертах у Харкові, Полтаві та інших містах брав участь Б. Гмиря.

В Одесі широкий резонанс мали виступи відомого естрадного співака П. Лещенка. У приміщенні тодішньої консерваторії давали концерти диригент Міланського театру "Ла Скала" Ф.-М. Праделі, скрипаль-віртуоз К. Чілларіо, віолончеліст А. Янігро, співак Т. Скіпа. Відбувалися симфонічні концерти, присвячені П. Чайковському, панахида по смерті С. Рахманінова (1943) та благодійний концерт до роковин С. Єсеніна. З концертами духовної музики виступав хор Кафедрального собору під керівництвом К. Пігрова (зокрема, у листопаді 1942 р. прозвучала Літургія П. Чайковського). Високим професійним рівнем захоплював фронтовий джаз-оркестр із числа радянських військовополонених.

На окупованих територіях України знову ожило кобзарство: Є. Мовчан (Сумщина), П. Тищенко та П. Лугін (Київщина), П. Гузь (Полтавщина) та інші виступали перед слухачами з патріотичним репертуаром. З наступом Червоної армії деякі кобзарі влилися до її лав, зокрема, С. Власько (Чернігівщина) став солістом червоноармійського ансамблю й закінчив війну у Берліні, О. Чуприна дійшов до Праги, смертю хоробрих полягли учасники партизанського підпілля кобзарі І. Лазоренко й О. Коваль.

У воєнні роки надзвичайно важливого значення набуло радіо. Вже 29 листопада 1941 р. мовлення українською розпочала з Москви станція "Радянська Україна" (керівники редакції музичного мовлення П. Гайдамака й П. Поляков, постійно діючі хор під керівництвом В. Минька та ансамбль бандуристів під керівництвом О. Корецького). Згодом запрацювала Радіостанція ім. Т. Шевченка в Саратові (за участі Б. Лятошинського). По Всесоюзному радіо транслювалися виступи Української хорової капели (хормейстер — С. Саха-

Михайло Гришко.

Григорій Верьовка.

ров), співаків М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинського, Ю. Кипоренко-Доманського, Л. Руденко та ін.

В евакуації українські артисти виступали із так званими шефськими концертами на підприємствах, в установах, у госпіталях, колгоспах, а також регулярно виїжджали в діючі армійські частини, вважаючи це першочерговим своїм обов'язком. Наприклад, З. Гайдай взимку 1941—1942 рр. більше трьох місяців провела на фронті разом із театральною бригадою, котрою керувала. Навесні 1942 р. бригада, куди входили співаки М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, А. Іванов, Н. Захарченко, С. Іващенко, В. Борищенко, Д. Смолич, Л. Вайнтрауб (фортепіано), Н. Скоробогатько й В. Барабаш (концертмейстери), М. Пащин (бригадир), виїжджала з великою концертною програмою на три місяці на Південний фронт. Слідом відбула багатопрофільна різножанрова бригада, очолювана Ю. Шумським. Восени 1943 р. на Південно-Західний фронт вирушила "збірна" за участі І. Козловського, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Руденко, І. Паторжинського, О. Лепешинської, К. Лаптєва, І. Масленникової. Неодноразово виїжджали на передову З. Старченко, М. Гришко, М. Роменський.

Від початку визволення українських земель (1943) розгорнулася робота по відновленню всіх ділянок економіки республіки, а також культури. Налагоджувалось концертне життя у Харкові, Києві та інших містах. Вже до липня 1943 р. у багатьох містах і селах України було відкрито клуби й створено агітбригади, працювали гуртки художньої самодіяльності.

Значною подією в культурному житті стало заснування у вересні 1943 р. Державного українського народного хору (організатор і керівник — Г. Верьовка; 134 виконавці — 84 співаки, 34 артисти оркестру народних інструментів, 16 танцюристів). 6 листопада 1944 р. хор дав перший святковий концерт для відбудовників Києва. Однією з цікавих форм роботи були щонедільні зустрічі артистів із селянами.

З 1944 р. відновили роботу Українська філармонія, різні концертно-те-

атральні заклади. У республіці виступали з концертами провідні майстри мистецтв і художні колективи СРСР. Своєю чергою, велика група українських артистів (М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, М. Гришко, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Частій, В. Гужова) побувала на Донбасі.

Знов зазвучала музика на літній естраді київського Першотравневого парку: за літній сезон 1944 р. Державний симфонічний оркестр УРСР дав понад 50 концертів (4 на тиждень: по вівторках — тематичні, по четвергах — дитячі, по суботах — класичні, по неділях — популярної музики) з творів Л. Ревуцького, В. Косенка, П. Козицького, М. Скорульського, К. Данькевича, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Вериківського, А. Штогаренка та ін. За диригентським пультом стояли Н. Рахлін, Л. Брагінський, Є. Шабалтіна, М. Канерштейн, М. Гончаров та ін.

Продовжувались виїзди українських артистів на фронт. 208 концертів за чотири місяці відбулося на III Українському фронті у виконанні змішаної бригади солістів Київського оперного театру, оперети, філармонії. Маріупольські артисти виступали на II Українському фронті, 160 концертів дали запорожці на IV Українському. За перші місяці 1945 р. артисти Київського театру опери та балету дали на фронті понад 250 концертів, а група під керівництвом К. Дмитренка за роки війни — 2300, зокрема під час боїв на Волзі й Курській дузі. Бригада з числа одеських артистів під керівництвом С. Ільїна на передовій дала понад 150 концертів. Виступи в госпіталях та військових частинах проводились у Дні культурного обслуговування пораненого бійця, одним з ініціаторів яких була М. Литвиненко-Вольгемут. Від січня 1944 р. артисти Київського театру опери та балету часто виступали в госпіталях, до цієї акції долучались також колективи Державного симфонічного оркестру УРСР, "Думки", Українського народного хору тощо. Оркестр народних інструментів Харківської філармонії, керований В. Комаренком, давав концерти у госпіталях, армійських частинах, 1944 р. здійснив гастрольну подорож на Урал та до Сибіру.

Активну діяльність розгорнули українські мистецькі організації в перші повоєнні роки (1945—1949). Упродовж 1947 р. було проведено їх огляд: у січні 1948 р. в Україні вже працювало 5 оперних театрів та 26 філармоній, функціонувало близько 70 різножанрових музичних колективів, у їх числі 9 симфонічних оркестрів. Провідним вважався Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом Н. Рахліна (1946—1962). Посади диригентів у цьому колективі обіймали М. Канерштейн і Є. Шабалтіна. Концертними програмами диригували М. Колесса, Л. Брагінський, І. Гусман, М. Вериківський, Г. Жуковський, К. Симеонов, О. Климов, М. Гончаров та ін., а також гастролери Є. Мравінський, М. Голованов, Г. Абендрот, К. Зандерлінг, К. Іванов. До репертуару входили симфонії Бетховена, майже всі оркестрові твори Чайковського, Глинки, Мусоргського, Римського-Корсакова, Глазунова, Рахманінова, Гайдна, Моцарта, Брамса, Малера, Штрауса, Ліста, Берліоза; а також Лисенка, Калачевського, Ревуцького, Лятошинського, Майбороди, Данькевича, Клебанова, Мейтуса, Штогаренка, Борисова, Мясковського, Глієра, Баласаняна, Долідзе, Шостаковича, Хачатуряна, Прокоф'єва, Шапоріна. З оркестром виступали Е. Гілельс, С. Ріхтер, Д. Ойстрах, В. Дулова, М. Грінберг, Д. Пантофель-Нечецька, М. Гришко, З. Гайдай, М. Роменський, О. Пархоменко та ін.

Плідною була діяльність симфонічного оркестру Українського радіо (диригенти — К. Домінчен, П. Поляков, К. Симеонов), у виконанні якого в запису, по трансляції чи у безпосередніх концертах прозвучало багато творів класиків і сучасних композиторів.

Постійну роботу з популяризації нових творів українських авторів проводив оркестр Одеської філармонії (під керівництвом О. Климова, А. Стасевича), виступаючи на підприємствах, у сільських клубах, на літній естраді.

У репертуарі симфонічного оркестру Харківської філармонії були "Поема про Батьківщину" й "Дагестанська сюїта" В. Борисова, "Привітальна увертюра" й Перша симфонія Д. Клебанова, "Танцювальна сюїта" й Друга симфонія В. Нахабіна, а також Перша, Шоста, Сьома і Дев'ята симфонії Д. Шостаковича, Сімнадцята й Вісімнадцята симфонії М. Мясковського, казка "Петрик і Вовк", Класична та П'ята симфонії С. Прокоф'єва, Друга — Д. Кабалевського, сюїта з "Гаяне" та Друга симфонія А. Хачатуряна тощо. Оркестром керували В. Пірадов, Д. Злобинський, І. Гусман.

Львівський симфонічний оркестр (диригенти — М. Колесса, І. Паїн, Л. Брагінський) виконував твори С. Людкевича (поеми "Дніпро", "Пісня юнаків"), Р. Сімовича ("Гуцульська симфонія"), А. Солтиса (поема "Слов'яни") та ін., знайомив з музикою Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, М. Вериківського, В. Косенка, Д. Шостаковича, М. Мясковського, А. Хачатуряна, Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва та ін. Подібну роботу здійснювали оркестри Дніпропетровської, Чернівецької, Закарпатської та інших філармоній. У січні 1949 р. було створено симфонічний оркестр у Сумах (диригент — А. Гак).

Час від часу в різних містах республіки проводились тематичні фестивалі симфонічної музики, здебільшого пов'язані з російською та радянською тематикою. Наприклад, цикл концертів "Радянська музика" відбувся 1946 р. у Дніпропетровську, 1947 р. — в Одесі; абонементи "Досягнення радянської музики" й "Видатні російські композитори" — у Львові (1947); декади класичної музики у Ворошиловграді та Запоріжжі (1948); декада, присвячена XVI З'їзду КП(б)У — в Києві.

Хорове мистецтво в республіці репрезентувала насамперед капела "Думка", перший повоєнний концерт якої відбувся 16 грудня 1945 р. Було виконано хорові обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. В її творчому активі — "Кавказ" і "Заповіт" С. Людкевича, "Україно моя" А. Штогаренка, "Слався, Вітчизно моя" Г. Жуковського, IX Симфонія Бетховена, "На полі Куликовому" Ю. Шапоріна, тематичні програми "Пісні радянських композиторів", "Пісні слов'янських народів", твори К. Стеценка, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, С. Рахманінова, С. Танєєва, Ш. Гуно, Б. Сметани та ін. Хор Українського радіо (хормейстер — Ю. Таранченко), маючи великий репертуар, оперативно знайомив аудиторію з новотворами українських композиторів.

Велику роботу розгорнули Буковинський ансамбль пісні й танцю, Гуцульський ансамбль, Закарпатський народний хор. Від серпня 1944 р. під керівництвом О. Сороки відновила діяльність капела "Трембіта", що представила нові твори українських композиторів, у тому числі "Пісню про Батьківщину" В. Барвінського. Важливу роль у пропаганді музичного мистецтва відігравали струнні квартети ім. Вільйома,

ім. Леонтовича, інші філармонічні камерні ансамблі Києва й областей. Активну роботу вели солісти-вокалісти З. Гайдай, Б. Гмиря, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Частій, О. Станіславова та ін. Так, З. Гайдай виступала з тематичними концертами, що охоплювали солоспіви російських авторів, романси зарубіжних композиторів-романтиків, творчість українських митців. У концертах Б. Гмирі поряд із композиціями В. Косенка звучали твори Гайдна, Моцарта, Шуберта, Деліба, Вагнера, Массне, Чайковського, Рахманінова, Рубінштейна та ін.

У січні 1946 р. музична громадськість України широко відзначила 50-річчя з дня народження видатної співачки М. Литвиненко-Вольгемут.

У перші повоєнні роки відбувся ряд конкурсів молодих виконавців. На Всесоюзному 1945 р. звання лауреатів завоювали українські співачки В. Борисенко та О. Суховіцина, дипломи одержали піаніст Р. Гіндін, скрипалька О. Каверзнєва, співаки П. Білинник, Є. Смоленська. Переможцями республіканського конкурсу 1945 р. стали скрипалі О. Пархоменко, А. Штерн, піаністи В. Тасін, А. Лисенко, Р. Гіндін. У 1946 р. в Ленінграді пройшов огляд молодих диригентів. Журі на чолі з Д. Шостаковичем присудило першу премію киянину К. Симеонову, одним з лауреатів став також І. Гусман (з Чернівців), у 1947 р. призначений головним диригентом Харківської філармонії; звання дипломанта одержала Є. Шабалтіна. На черговому звітному концерті учнів класу І. Паторжинського (листопад 1947 р.) комісія відзначила Д. Гнатюка, на концерті випускників музичних вузів республіки в червні 1948 р. — співачок Є. Чавдар та Г. Шоліну. Постійно виступали з сольними концертами названі молоді виконавці, лауреати й дипломанти. В лютому 1947 р. В. Борисенко та Л. Масленникова дебютували в партіях Ганни та Панночки (у "Майській ночі" М. Римського-Корсакова) на сцені Великого театру, у листопаді 1948 р. у партії Джильди ("Ріголетто" Дж. Верді) у Київському театрі — Є. Чавдар.

Велике значення для популяризації сучасної української композиторської творчості мали авторські вечори провідних митців. Так, 1945 р. у Києві відбулись концерти з творів Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Вериківського, С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, вечір пам'яті В. Косенка. Прозвучали також твори молодих авторів — А. Коломійця, М. Дремлюги, Г. Майбороди, Ю. Рожавської. 1946 р. "географія" таких вечорів розширилась: у Києві відбулись творчі звіти В. Нахабіна, Д. Клебанова, В. Борисова; в Одесі пройшли концерти П. Козицького, у Львові — С. Людкевича, у Чернівцях — Б. Крижанівського. 1947 р. у Києві виконувалися композиції Б. Лятошинського (Друга симфонія, романси), М. Скорульського (анданте з Першої симфонії, увертюра до опери "Свіччине весілля", Концерт для фортепіано з оркестром), а також Ю. Шапоріна ("На полі Куликовому"), Р. Глієра (Третя симфонія "Ілля Муромець", увертюра "Перемога", Концерт для голосу з оркестром), Х. Еллера, В. Каппа, Е. Тубіна; в Одесі — твори М. Коваля, Б. Лятошинського (увертюра до опери "Щорс", танці із "Золотого обруча", Друга симфонія); у Львові — Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка. Після сумнозвісної постанови ЦК ВКП(б) 1948 р. кількість авторських вечорів скоротилася. Її негативний вплив позначився й на репертуарі більшості колективів та окремих виконавців: значно зменшилась кількість творів сучасних авторів, основу програм скла-

дали апробовані твори переважно російської та зарубіжної, менше — української класики.

У перші повоєнні роки гастрольне життя в Україні було досить насиченим і цікавим: на концертних естрадах виступали найкращі виконавці СРСР, активізувався обмін артистами. Упродовж 1944—1945 рр. на гастролях у Києві побували Г. Уланова, С. Лемешев, Н. Шпіллер, Е. Гілельс, Р. Тамаркіна, Я. Флієр, Д. Пантофель-Нечецька, Д. Шафран, Г. Коган, А. Іванов, Червонопрапорний ансамбль пісні і танцю СРСР під керівництвом О. Александрова. В Одесі виступали З. Гайдай, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Бем, К. Лаптєв, М. Платонов, Я. Флієр, Е. Гілельс, Т. Ханум, Державний оркестр народних інструментів; у Харкові — Д. Ойстрах, Н. Шпіллер, В. Давидова. Державний симфонічний оркестр УРСР виїздив на гастролі до Проскурова (нині — Хмельницький) та Житомира. Група солістів балету Великого театру відвідала Харків, Дніпропетровськ, Одесу, Сталіно (нині — Донецьк). Державний російський народний хор ім. М. П'ятницького дав концерти в Харкові, Одесі, Києві. Від 1945 р. у Києві виступав О. Вертинський. 1946 р. відбулися гастролі М. Рейзена, О. Гаука, Р. Бейбутова, Е. Гілельса, Я. Флієра, Г. Уланової, Л. Утьосова, С. Лемешева, Державного ансамблю танців народів СРСР під керівництвом І. Моїсеєва; Воронезький народний хор виступав у Житомирській, Проскурівській, Вінницькій, Чернігівській, західноукраїнських областях; ансамбль солістів Ленінградського оперного театру — у Дніпропетровську, Кривому Розі, Києві, Житомирі, Вінниці, Станіславові, Львові, Ужгороді; Харківська хорова капела — в Західній Україні. Вперше у Києві виступив Гуцульський ансамбль пісні і танцю (керівник — Д. Котко). Багато концертували Симфонічний оркестр УРСР, "Думка", Український народний хор, Капела бандуристів УРСР, Волинський і Закарпатський народні хори, "Трембіта", окремі виконавці.

Своєю чергою у Москві побували З. Гайдай, Б. Гмиря, Н. Рахлін, І. Гусман, "Трембіта", Гуцульський ансамбль пісні й танцю, Український і Закарпатський народні хори, Капела бандуристів тощо. Щороку великі концерти в Москві й Ленінграді давав Симфонічний оркестр УРСР (у програмах — українські твори). Державний ансамбль пісні й танцю УРСР (керівник — Л. Чернишова) відвідав Далекий Схід, Ленінград, Калінінград, Ригу, Таллінн, Вільнюс, Даугавпілс. У 1947 р. відбувся Тиждень української музики в Естонії.

У далеке зарубіжжя українські митці виїжджали лише епізодично, причому кожне таке відрядження мало певний ідеологічний підтекст. Так, у 1944 р. З. Гайдай і М. Платонов відвідали з концертами Ірак та Іран. У травні 1945 р. І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, К. Лаптєв, Л. Масленникова, Н. Гончаренко виїжджали до Югославії, виступали в Бєлграді, Загребі, Шибенику, Спліті, де дали 40 концертів, брали участь у багатьох зустрічах та мітингах дружби. Група представників української інтелігенції (Л. Паламарчук, С. Стефаник, А. Малишко, І. Паторжинський, З. Гайдай) відвідала фестиваль самодіяльного українського мистецтва в Едмонтоні. Упродовж шести тижнів делегація перебувала у ряді найбільших міст Канади, а також в Чикаго, Вашингтоні та інших містах США. В Нью-Йорку І. Паторжинський та З. Гайдай взяли участь у кількох концертах, у тому числі разом із П. Робсоном. 21 вересня у Таун-Холлі на честь українських співаків влаштували урочи-

стий прийом, де гостей вітали С. Кусевицький, Л. Стоковський, А. Тосканіні. На зустрічі були також присутні І. Стерн та інші відомі виконавці; оркестр Нью-Йоркської філармонії під керівництвом Л. Бернстайна виконав Сьому симфонію Д. Шостаковича. У 1949 р. І. Паторжинський у числі радянських артистів, серед яких були В. Барсова, Д. Ойстрах, Ю. Брюшков, здійснив велику подорож Фінляндією.

Значну увагу українські митці приділяли шефській та освітній роботі. Спеціальні бригади обласних філармоній, колективи та солісти з 1948 р. часто виступали по селах. Так, сотні концертів дали Буковинський та Гуцульський ансамблі пісні й танцю, Рівненська хорова капела, бригади Харківської філармонії. У ряді областей України виступали "Думка" й Капела бандуристів УРСР. Містечками і селами своїх областей їздили Львівський, Харківський, Одеський, Ворошиловградський, Миколаївський та інші оркестри. У вересні 1949 р. Симфонічний оркестр УРСР та Ансамбль пісні й танцю УРСР здійснили подорож Донбасом. Особливо посилювалася шефська робота філармонії під час передвиборчих кампаній.

Відновилося проведення олімпіад художньої самодіяльності дорослих, яким передували відбіркові конкурси у містах і селах. Наприклад, у підготовці до олімпіади 1947 р. взяло участь 400 тисяч учасників, а в самому показі — 35 хорів, 16 хореографічних ансамблів, 10 музичних, 6 ансамблів пісні й танцю, 220 солістів. Найкращими визнали хорову капелу заводу "Більшовик", хор Південно-Західної залізниці, хор Палацу культури канатного заводу в Харкові, оркестр народних інструментів із Миколаєва, танцювальний ансамбль Дніпродзержинського заводу імені газети "Правда", хори села Великі Проходи на Харківщині, колгоспу "Червоний Жовтень" з Кіровоградщини, чоловічу капелу Львівського сільськогосподарського інституту. Деякі виступили на всесоюзних оглядах у Москві.

На базі широкої мережі колективів художньої самодіяльності організовувалися свята пісні. Перше з них відбулось у травні 1949 р. у с. Городищі Київської обл., де виступив хор із 500 учасників (керівник — В. Минько). Подібні свята пройшли також у Димері (Київська обл.), с. Кам'янці, Коломиї, Одесі та інших містах. Однак украй негативним явищем була їхня надмірна заорганізованість та ідеологічна заангажованість. З волі директивних органів у репертуарі солістів і хорів переважали зразки словесно-музичних жанрів, де неодмінно прославлялося "щасливе" радянське сьогодення, "мудрість" Партії та "геніального вождя". Хорові колективи передусім прагнули виступати з інструментальним супроводом, через що втрачалася культура академічного акапельного співу.

Отже, перші роки після звільнення України й завершення війни відзначалися напруженою працею над відновленням усіх галузей національного мистецтва — музично-театральної справи, діяльності професійних симфонічних і хорових колективів, ансамблів пісні й танцю, співаків та інструменталістів-солістів. Провадилась активна шефська, музично-популяризаторська робота, всюди розгорталася також художня самодіяльність. Поступово відновлювався, поповнювався і збагачувався різножанровий репертуар — за рахунок як творів світової класики, так і кращих зразків тогочасної радянської та української музичної літератури. Налагоджувалася практика обміну митцями з інших республік СРСР, частково й зарубіжними майстрами.

У 1950-х рр. концертне життя в Україні стабілізувалось і певним чином розширило свої межі. Активізувалася діяльність Республіканської й обласних філармоній. Так, на 1952 р. в Україні діяло 26 філармонічних установ, де працювало 9 симфонічних оркестрів, 7 хорових капел, 5 народних хорів, 6 капел бандуристів, 2 жіночі хорові ансамблі, 9 камерно-інструментальних ансамблів, багато солістів-вокалістів та інструменталістів. За 9 місяців того року вони дали близько 18 тисяч концертів для понад 5 мільйонів слухачів. Значну кількість професійних виконавських сил охоплювала Українська республіканська естрада. Своєрідною візитною карткою національного мистецтва України за межами країни й одним із найактивніших популяризаторів фольклорно-традиційної та сучасної пісенної творчості став Державний український народний хор під керівництвом Г. Верьовки. Всесвітнє визнання здобув Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського (з 1955 р. диригент і автор музики до ряду номерів — І. Іващенко). Продовжувала активну діяльність Державна заслужена академічна капела "Думка" (художній керівник — О. Сорока). З великим розмахом концертувала Державна капела бандуристів УРСР (художній керівник — О. Міньківський). Високим виконавським рівнем відзначалися Державна хорова капела УРСР "Трембіта" (художній керівник — П. Муравський), Закарпатський народний хор (художній керівник — П. Милославський), хорова капела студентів Одеської консерваторії під керівництвом К. Пігрова.

Значний внесок у популяризацію творів національної та світової класики й музики сучасних композиторів здійснили Державний симфонічний оркестр України під керівництвом Н. Рахліна (згодом — К. Симеонова), Симфонічний оркестр Українського радіо під керівництвом П. Полякова (згодом — К. Домінчена, К. Симеонова), Оркестр народних інструментів Українського радіо (керівники — М. Хіврич, А. Бобир), Хор Українського радіо (керівник — Ю. Таранченко).

50-ті рр. стали періодом розквіту для цілої плеяди українських співаків: П. Білинника, М. Ворвулєва, З. Гайдай, Б. Гмирі, М. Гришка, П. Кармалюка, К. Лаптєва, Л. Лобанової, М. Роменського, Л. Руденко, О. Станіславової, Е. Томм. Вийшли на велику сцену Д. Гнатюк, А. Григор'єв, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, М. Кондратюк, Є. Мірошниченко, Г. Олійниченко, Д. Петриненко, Б. Руденко, Г. Сухорукова, В. Тимохін, К. Огнєвой, З. Христич, О. Фоменко, Є. Чавдар, Є. Червонюк; новостворені дуети М. Фокін — С. Козак, П. Ретвицький — О. Таранець. Переможцями ряду престижних конкурсів стали скрипалі О. Бучинська, О. Горохов, В. Климов, О. Пархоменко, піаніст В. Сєчкін, балалаєчник Є. Блінов, трубач М. Бердиєв, флейтист В. Антонов, гобоїст О. Безуглий, кларнетист С. Ригін, валторніст М. Юрченко, ксилофоністка Н. Мултанова та багато ін. 1957 р. у Москві в рамках Всесоюзного фестивалю радянської молоді й VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів відбулися художні конкурси, в яких від України взяли участь 70 осіб і здобули 57 медалей: 30 золотих, 13 срібних та 14 бронзових (серед переможців — С. Баштан, А. Кікоть, Є. Мірошниченко, К. Огнєвой, Б. Руденко, В. Тимохін (Київ), М. Манойло, О. Снєгірьов (Харків), С. Снітковський, тріо Байко, В. Грицюк, О. Криштальський (Львів), К. Мюльберг (Одеса) та ін. У липні того ж року в Москві відбувся концерт мистецької молоді України (Д. Гнатюк, А. Кікоть,

Б. Руденко, В. Тимохін, Тріо баяністів Республіканської філармонії та ін.).

У 1951 р. створено Струнний квартет Республіканської філармонії (з 1962 — імені М. Лисенка); наприкінці 50-х рр. — українське Тріо баяністів (вперше, згодом — Уральське тріо баяністів). 1954 р. у Київському театрі опери та балету було встановлено орган, і відтоді стали проводитися концерти (перший у 1955 р. за участі В. Бакєєвої, З. Гайдай, Б. Гмирі, Л. Руденко, Є. Чавдар, Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом О. Климова).

Визначним явищем були й монографічні концерти з відзначення ювілейних дат Баха, Чайковського (1950), Рахманінова, Вересая (1953), Моцарта, Аренського, Бетховена (1956), Глинки (1957) та ін.

Своєрідною творчою лабораторією для українських композиторів були, зокрема, Держоркестр УРСР та інші колективи, що відразу включали до репертуару й активно популяризували найкращі з новостворених композицій. Так, під час серії концертів III Пленуму СК СРСР у Москві (1950) прозвучали вокально-симфонічна поема Г. Жуковського "Слався, Вітчизно моя", симфонічна поема А. Свєчникова "Щорс", кантата А. Штогаренка, "Гуцульська рапсодія" Г. Майбороди, "Українське капричіо" В. Нахабіна, твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Колесси, Г. Верьовки, К. Домінчена. У березні 1950 р. у Харкові пройшла декада показу творчості композиторів міста — Б. Яровинського, Д. Клебанова, В. Нахабіна, М. Тіца, П. Гайдамаки. У 1951 р. у Москві відбулися звітні концерти з творів львівських композиторів, де прозвучали симфонія М. Колесси, сюїта А. Солтиса, скерцо С. Людкевича, вокально-симфонічна поема "В Карпатах" Р. Сімовича.

У 50-х рр. частим явищем були авторські концерти, зокрема 1954 р. у Колонному залі Республіканської філармонії відбувся вечір Б. Лятошинського, де оркестр під орудою автора виконав "Слов'янський концерт" (Т. Ніколаєва, фортепіано, 1-ше виконання), поему "Возз'єднання", увертюру до опери "Щорс", сюїту з музики до кінофільму "Тарас Шевченко". Пройшли також концерти з творів К. Данькевича (Перша та Друга симфонії, фрагменти з опери "Богдан Хмельницький" та балету "Лілея", романси тощо); Г. Жуковського, М. Жербіна, К. Домінчена, А. Свєчникова, П. Майбороди, С. Жданова, Я. Цегляра, М. Сильванського та ін. У березні 1956 р. відбувся авторський вечір С. Людкевича ("Заповіт", "Кавказ", поема "Дніпро" та "Меланхолійний вальс"). Широко практикувалися зустрічі композиторів Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Г. Жуковського, П. Майбороди, І. Віленського та інших із мешканцями міст і сіл України.

Більшість концертів академічної музики відбувалася під патетичними гаслами: "Місячник культурного обслуговування воїнів Радянської армії" (лютий 1950 р.), цикл концертів "Композитори України — великим будовам комунізму" (Республіканська філармонія, 1952 р.). З великим розмахом провели ювілейний Тиждень української радянської музики (1957) до 40-річчя Жовтня та встановлення радянської влади в Україні (до програми увійшли в основному нові твори, спеціально написані до цих дат, а також "ідеологічно доречні" зразки творчості минулого).

Потужно працювали обласні філармонії. Так, у Львівській філармонії в березні 1951 р. звучали Перша симфонія М. Колесси, симфонія-кантата "Кавказ" С. Людкевича (Державний симфонічний оркестр УРСР, хорова капела "Трембі-

та", диригент — М. Колесса). На відкритті концертного сезону Ворошиловградської філармонії 1952 р. прозвучали Четверта симфонія Чайковського та симфонічна поема "За мир" А. Гаджиєва. У 1953 р. Київська філармонія дала 360 виїзних концертів у районах області, 200 тематичних лекцій-концертів. Як правило, програми складалися з популярних і доступних для широкого загалу творів класики й сучасності (увертюра до опери М. Лисенка "Тарас Бульба", "Закарпатські ескізи" В. Гомоляки, фінал Четвертої симфонії П. Чайковського тощо). Лекції-концерти іноді проводилися на полі під час обідньої перерви. У 1954 р. бригади Сумської філармонії виступали в районах області під час весняної сівби. Житомирська упродовж січня 1955 р. організувала близько 50 концертів, лише для хліборобів ансамбль бандуристів дав 18. У концертному сезоні 1955 р. Харківської філармонії виступали Е. Гілельс, Л. Коган, М. Ростропович (Третя симфонія С. Рахманінова, Четверта і П'ята симфонії та "Манфред" П. Чайковського, П'ята симфонія О. Глазунова, "Шехерезада" та "Іспанське капричіо" М. Римського-Корсакова, Дев'ята симфонія Бетховена (за участю хору Державної філармонії Литовської РСР) тощо. До програм концертів Миколаївської обласної філармонії входили твори В. Гомоляки, А. Кос-Анатольського, Д. Кабалевського. У червні 1955 р. відкрито обласну філармонію в Черкасах, де до кінця року було проведено понад 250 концертів. За 1955 р. силами Полтавської філармонії дано понад 800 концертів в усіх районах області, створено музичні лекторії. У червні—липні 1957 р. в Одесі було організовано ювілейний фестиваль радянської музики: 55 концертів із творів композиторів СРСР і місцевих авторів — М. Гржибовського, Ю. Владимирова, Л. Саксонського та ін.; пройшов цикл французької, італійської, болгарської, чеської, румунської, угорської музики. У кінці 1957 р. створено симфонічний оркестр Запорізької філармонії. Природно, що упродовж 1953—1955 рр. головне місце у програмах концертів відводилося творам українських композиторів, присвяченим 300-річчю возз'єднання України з Росією. Відповідно добирались і теми лекцій-концертів у філармоніях. Преса відзначала особливо вагомі заслуги в цій роботі Закарпатської, Миколаївської, Одеської обласних філармоній.

Чимало виступів за участю провідних митців України проходило також у клубах чи прямо в цехах великих підприємств, у навчальних закладах, на будівництвах. Так, у березні 1958 р. Сталінська філармонія дала кілька шефських концертів із творів І. Дунаєвського у клубі Заводу ім. 15-річчя Комсомолу та в Індустріальному інституті (диригував автор).

Для декларативного утвердження ідеї "щасливого життя в Країні Рад" типовим було проведення масштабних і досить помпезних тижнів, декад, фестивалів, оглядів, урядових концертів тощо, на що держава не шкодувала ні коштів, ні сил. Так, у червні 1951 р. пройшла Декада українського мистецтва й літератури в Москві, де взяли участь Київський театр опери та балету, капела "Думка", Український народний хор, Симфонічний оркестр, Капела бандуристів, Закарпатський народний хор, Шахтарський ансамбль пісні й танцю, хорова капела "Трембіта", найкращі самодіяльні колективи, солісти-виконавці. 1952 р. у Великому залі Московської консерваторії в циклі концертів, присвячених музиці союзних республік, відбувся показ творів українських авторів, де з успіхом прозвучали Друга сим-

фонія Л. Ревуцького, частини із щойно написаної сюїти "Пам'яті Лесі Українки" А. Штогаренка, увертюра до опери М. Лисенка "Тарас Бульба" та фрагменти опери Ю. Мейтуса "Молода гвардія" (Державний оркестр УРСР під керівництвом М. Колесси).

У 1957 р. було проведено Тиждень української музики в Молдавській РСР, де вперше було виконанно "Молдавську поему-рапсодію" І. Шамо за участі Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом К. Симеонова та Державної капели бандуристів УРСР.

Помітно активізувалася гастрольно-концертна діяльність колективів. Разом із видатними виконавцями України вони регулярно здійснювали гастрольні подорожі республікою й поза її межами. Багато гастролювали Державний симфонічний оркестр УРСР (1950—1958 рр. — Москва, Львів, Прибалтика, Сталіно та Ворошиловград); симфонічний оркестр Львівської філармонії (Ужгород, Мукачеве, Закарпаття, Буковина, Вінниччина, Литва); Державна капела "Думка" (Львів, Москва, Мінськ, Кривий Ріг, Луцьк, Львівщина, Чернівці, Одещина, Херсонщина, Молдова, Сибір та Алтай, Хмельниччина, Тернопільщина, Станіславівщина, Волинь тощо).

Популяризації української народної пісенності за межами республіки значно сприяли подорожі Ансамблю пісні й танцю УРСР (зокрема, Кавказом і Закавказзям); Закарпатського народного хору містами Північного Кавказу (1950). Прикарпатський ансамбль пісні й танцю Дрогобицької обласної філармонії виступав у Читі й районах області, в Хабаровську, Комсомольську-на-Амурі, Владивостоці та інших містах Сибіру й Далекого Сходу. Навесні 1950 р. на Далекий Схід вирушив Ансамбль пісні й танцю Сталінської філармонії (Чита, Хабаровськ, Петропавловськ-Камчатський, Приморський край, Сахалін). У 1952 р. Український народний хор під керівництвом Г. Верьовки виступав на відкритті Волго-Донського каналу й Цимлянського водосховища; у 1954 р. колектив дав 150 концертів (Москва, Горький, Кіров, Свердловськ, Челябінськ, 5 областей УРСР, де побувало близько 200 тисяч слухачів).

Упродовж 1953 р. Волинський народний хор виступав на Донбасі, у Дніпропетровську, Запоріжжі, на Херсонщині, у 1954 р. — у Челябінську, Златоусті, Магнітогорську, Ленінграді, Пскові, Новгороді. Гуцульський ансамбль пісні й танцю Станіславівської обласної філармонії у 1956 р. виступав у Москві; у 1957 р. — у Києві, Запоріжжі, Севастополі. Навесні 1957 р. народився Черкаський народний хор, який на Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Москві одержав диплом II ступеня, а до кінця року дав понад 100 концертів.

Широко практикувалося створення мобільних концертних бригад для гастрольних подорожей. Зокрема, столичні у 1954 р. виїжджали в сільськогосподарські райони Закарпаття й Станіславівської області; в липні 1957 р. виступали перед населенням цілинних земель Південного Казахстану.

У 1950-х рр. українські митці час від часу гастролювали за кордоном. Щоправда, всі ці акції дозволялися, організовувалися та затверджувалися у Москві: там формувалися плани й маршрути поїздок і склад делегацій, підписувалися угоди виступів, визначався репертуар. Так, у 1952 р. відбулася Декада Української РСР у Румунії (у Бухаресті й Констанці виступив Український народний хор під керівництвом Г. Верьовки, який зібрав понад 10 тисяч слухачів). У червні—липні 1954 р. колектив дав 36 концертів у Фінляндії. У 1955 р.

Є. Чавдар виступала в Афінах, Римі, Бєлграді, Кабулі, Делі; Л. Лобанова — в Гаазі й Амстердамі; М. Гришко — в Будапешті, О. Пархоменко — в Північній Африці; Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом Н. Рахліна — у Варшаві.

Своєю чергою в Україні виступали виконавці з інших радянських республік: у січні 1950 р. учасники Декади молдавської музики й танцю в Москві (1949) — симфонічний оркестр Молдавської філармонії, хорова капела "Дойна", ансамбль танцю та оркестр народних інструментів. У травні 1954 р., коли відзначалося 300-річчя возз'єднання України з Росією, в Україні пройшла декада російського мистецтва. У Києві виступали І. Козловський, М. Рейзен, Л. Масленникова, Н. Шпіллер, Хор ім. М. П'ятницького, Червонопрапорний ансамбль пісні й танцю Радянської Армії. У Київському оперному театрі поставили "Декабристів" Ю. Шапоріна. У липні 1955 р. Симфонічний оркестр УРСР під керівництвом І. Гокієлі дав концерт грузинської музики (фрагменти з опер З. Паліашвілі "Даїсі", "Сказання про Шота Руставелі" Д. Аракішвілі, з балету "Рубінові зірки" А. Баланчивадзе, з хореографічної поеми "Витязь у тигровій шкурі" В. Гокієлі тощо).

Того ж року відбувся концерт естонської музики. У Києві гастролювали диригент Р. Матсов та скрипаль В. Алумяе. В концерті прозвучали Друга "Естонська" симфонія Е. Каппа, симфонічна картина X. Еллера "Зоря", Полонез А. Каппа, Концерт для скрипки з оркестром Б. Кирвера. Неодноразово (1950, 1951, 1953, 1954 рр.) в Україні виступала Ленінградська державна академічна хорова капела під керівництвом Г. Дмитревського, в репертуарі якої були твори Л. Ревуцького, П. Козицького, Ю. Мейтуса, обробки народних пісень М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, твори світової класики, а також ряд програм, присвячених пісням народів СРСР та інших країн. У супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом О. Климова прозвучали кантата "Іоанн Дамаскін" С. Танєєва та "Олександр Невський" С. Прокоф'єва.

У багатьох містах України у 1953 р. пройшли гастролі Державного хору Білорусії під керівництвом Г. Ширми, який виконував хори П. Ніщинського й С. Танєєва, кантату А. Богатирьова, українські та білоруські народні пісні. Помітною подією в концертному житті України стали гастролі в 1954 р. Квартету Грузинської РСР. Державний академічний російський хор СРСР під керівництвом О. Свєшникова у 1956 р. у Києві виконував російську й італійську музику. В лютому 1957 р. тут гастролював Державний квартет ім. О. Бородіна. У 1958 р. в Україні гастролював вірменський Квартет ім. Комітаса. Упродовж 1950—1958 рр. на республіканських сценах виступало чимало видатних солістів: Д. Башкіров, Е. Гілельс, Г. Гінзбург, К. Іванов, В. Климов, В. Клайберн, Л. Коган, Г. і С. Нейгаузи, Т. Ніколаєва, В. Мержанов, С. Ріхтер, Д. й І. Ойстрахи, В. Пікайзен, Н. Штаркман; співаки В. Борисенко, Г. Гаспарян, З. Долуханова, Н. Казанцева, Т. Куузік, Л. Масленникова, М. Накашідзе, І. Петров, І. Яунзем та ін. У свої програми, поруч із класикою й сучасними творами, всі вони включали композиції українських авторів.

У 1950 р. в Україні виступав Ансамбль пісні й танцю Грузії під керівництвом К. Пачкорія; 1951 р. — Російський народний хор ім. М. П'ятницького під керівництвом В. Захарова, Сибірський народний хор. 1952 р. в Україні побував Оркестр народних інстру-

ментів Узбецької РСР. 1953 р. відбулися концерти Російського народного оркестру ім. М. Осипова. У 1954 р. в Кривому Розі й Дніпродзержинську виступав Омський народний хор, а в Києві проходили концерти Уральського народного хору під керівництвом Л. Християнсена. Яскравими були виступи Абхазького ансамблю пісні й танцю (у 1955 р., Київ, будівництво Каховської ГЕС, Запорізька область, Донбас), Ансамблю чонгуристок із Грузії (1956 р., Київ, Львів, Одеса, Чернівці та ін.), Ансамблю пісні й танцю Узбецької РСР (1956 р., Київ), Білоруського державного народного хору (1958) та ін.

Саме у 50-х рр. на вітчизняних сценах фактично вперше з'явилися зарубіжні виконавці. Звичайно, частіше з "країн соціалістичного табору" — Чехословаччини (Квартет ім. Б. Сметани, співаки С. Петрова, В. Крилова, Р. Єдлічка, піаністи З. Ілен, В. Ржепкова, віолончеліст М. Садло, диригент Ф. Шквор); Румунії (співаки З. Паллі й П. Штефанеску-Гоанге, скрипаль Ш. Георгіу, піаніст В. Георгіу, диригент Дж. Джорджеску); Болгарії (композитор П. Владигеров, який виконував власні твори для фортепіано, скрипаль Б. Лечев, піаністка Л. Єнчева, співаки Р. Конфорті й К. Шекерлійський, Д. Узунов, М. Попов); Угорщини (скрипаль Д. Ковач, піаніст Д. Шебек та віолончеліст Ф. Міхай, диригент А. Короді); Польщі (диригент З. Гужинський, піаністки Л. Грихтол, Г. Черні-Стефанська, Б. Хессе-Буковська); а також з Індії (1954), Великої Британії (1956, диригент К. Рейбоулд; сопрано Дж. Вівіан, скрипаль А. Камполі, піаніст С. Сміт, гобоїст Л. Гуссенс). Найбільший ажіотаж у публіки викликали виступи французького естрадного співака Іва Монтана, перуанської співачки Іми Сумак, аргентинської співачки й кіноактриси Лоліти Торрес, італійського вундеркінда Робертіно Лоретті та ін.

Приїздили з гастролями й творчі колективи, зокрема, знаменитий Томанерхор хлопчиків із Лейпцига під керівництвом Г. Раміна, Чеський нонет (обидва — 1954), Державний симфонічний оркестр Чеської філармонії під керівництвом К. Анчерла й К. Шейна (1957), Симфонічний оркестр Бухарестської філармонії під керівництвом Дж. Джорджеску (1958). Значною подією того ж року стали 3 концерти в Києві Філадельфійського симфонічного оркестру із 107 виконавців під керівництвом Ю. Орманді. Виступали також всесвітньо відомі диригенти Г. Абендрот, К. Зандерлінг, В. Ферреро, К. Цеккі, Л. Стоковський.

У період 1950—1958 рр. проходили концерти ряду відомих співаків: іспанця Ф. Кардони (1953), солістів Угорського державного театру опери та балету М. Дьюркович і Й. Йовицького (1958), соліста Бухарестської опери Дж. Корбені (1958) та ін. Тоді ж з успіхом виступали ансамблі пісні й танцю з Болгарії (1950, 1955, 1956), "Слук" із Чехословаччини (1952), ансамбль Війська Польського (1954), словацька "Лучниця" (1955), ансамбль пісні й танцю Народних військ Монголії (1956), які представляли народне мистецтво своїх країн.

Цікавими сторінками концертного життя були авторські вечори провідних сучасних російських, грузинських та інших композиторів. Так, подібний концерт Р. Глієра у Києві за участю Симфонічного оркестру УРСР під керуванням автора в листопаді 1950 р. К. Данькевич назвав святом музичної культури; ще кілька їх відбулося у 1953 р. У липні 1951 р. у Колонному залі Республіканської філармонії кияни зустрілись із В. Соловйовим-Сєдим. 1953 р. у столиці

відбулися концерти Т. Хренникова. В січні 1953 р. у Сталінській філармонії пройшов авторський концерт М. Ракова. У березні 1954 р. у Республіканській філармонії відбувся авторський концерт О. Тактакішвілі (соліст — заслужений діяч мистецтв РРФСР Л. Оборін). 1956 р. у Києві з авторським концертом виступив Д. Кабалевський.

На 50-ті рр. припадає значна активізація розвитку самодіяльного мистецтва: стимулюється створення нових колективів при галузевих будинках культури, широко популяризуються виступи вже існуючих. Насамперед це стосувалося народних хорів: Заслуженої самодіяльної хорової капели Південно-Західної залізниці (художній керівник і диригент — В. Минько), Народного хору київського Будинку вчителя (хормейстер — В. Чижський). 1954 р. на честь "возз'єднання України з Росією" численним самодіяльним хоровим капелам, зокрема, Ворошиловградського палацу культури, київського заводу "Більшовик", Краматорського палацу культури, Харківського палацу культури "Металіст" було присвоєно звання заслужених, багато інших нагороджено почесними грамотами. Звичайно, самодіяльними такі колективи можна вважати лише умовно: зазвичай велику кількість у них становили різного рівня професійні музиканти на чолі з високими професіоналами своєї справи. Так, наприклад, симфонічний оркестр смт Біберка Львівської обл. (1950) складався з 85 мешканців навколишніх сіл району, але ним опікувалися диригент Львівської опери Я. Вощак і композитор А. Кос-Анатольський. Найстарішим із самодіяльних оркестрів народних інструментів був Заслужений колектив клубу заводу ім. 61 комунара (заснований 1925 р.) в Миколаєві (керівники — диригент і композитор Г. Манілов, з 1954 р. — Є. Єнін). До його репертуару входили твори Л. Ревуцького, С. Людкевича, К. Данькевича, П. Козицького, А. Штогаренка, К. Домінчена, К. Мяскова, А. Мухи та ін. На ювілейному концерті у квітні 1950 р. виконувалися твори М. Глинки, О. Глазунова, М. Іполитова-Іванова. Того ж року для гастролей у Києві оркестр підготував спеціальну програму, куди увійшли сюїта з балету "Лебедине озеро", Четверта симфонія П. Чайковського та ін. Не поступався своєю майстерністю Миколаївському й самодіяльний оркестр народних інструментів Палацу культури Ворошиловградського тепловозобудівного заводу (керівник — Г. Аванесов).

Один з багатьох колективів, що відкрив дорогу у професійне мистецтво талановитій молоді, — самодіяльна капела бандуристів заводу ім. Ф. Дзержинського (Дніпродзержинськ) під керуванням М. Лобка — неодноразовий учасник республіканських і всесоюзних олімпіад народної творчості. У 1954 р. їй було присвоєно звання Заслуженої капели бандуристів УРСР.

Активну концертну діяльність в районах Київської області провадив ансамбль бандуристів Городищенського цукрового заводу. Творчу допомогу йому надавала Заслужена державна капела бандуристів УРСР.

Систематично виступала перед трудящими міста й області самодіяльна капела бандуристок Полтави, що взяла участь у VI Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Москві.

На солідному виконавському рівні працювали також хорові колективи Київського політехнічного інституту (керівник — Л. Падалко), Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (керівник — М. Хардаєв), Республіканського будинку вчителя (керівник — П. Гончаров), фольклорно-етнографічний ансамбль

"Веснянка" Київського університету (керівник — В. Нероденко).

На деяких підприємствах функціонували навіть самодіяльні оперні колективи. Так, у 1950 р. силами аматорів-трудівників Харківського тракторного заводу було поставлено оперу "Наталка Полтавка" Лисенка, а колектив "Запоріжсталі" показав "Запорожця за Дунаєм" Гулака-Артемовського. При Будинку культури ім. Фрунзе у Києві ще з 20-х рр. існувала оперна студія. У 1952 р. вона поставила "Русалку" О. Даргомижського.

1954 р. самодіяльний колектив с. Борщів Заболотівського району Станіславівської обл. ознайомив глядачів з операми "Наталка Полтавка" та "Запорожець за Дунаєм". Студія Палацу культури ім. Дзержинського м. Дніпродзержинська поставила "Майську ніч" М. Римського-Корсакова та "Черевички" П. Чайковського, оперна студія Львівського політехнічного інституту — "Євгенія Онєгіна" П. Чайковського тощо.

У 50-ті рр. набули поширення самодіяльні духові оркестри. 1953 р. лише в Київській обл. їх було понад 250. Репертуар цих колективів, як правило, складався з популярних маршів і пісень радянських композиторів.

Всіляко стимулювалися масові форми самодіяльного мистецтва, зокрема свята пісні. Ще в 1947 р. на запрошення Г. Ернесакса провідні українські хормейстери Г. Верьовка, Ю. Таранченко взяли участь у Святі пісні в Естонії. Від 1949 р. подібні свята щорічно почали проводитися і в Україні (перше — у с. Кам'янка на Черкащині). Поряд із самодіяльними колективами в таких святах брали участь і професійні музиканти, зокрема, в Одесі — К. Домінчен, у Львові — М. Колесса.

Піднесенню самодіяльного руху значно сприяли регулярні огляди творчості артистів-аматорів (від школярів до ветеранів) — олімпіади самодіяльного мистецтва, що традиційно проводились у масштабах України та СРСР. Черговий всесоюзний огляд 1950—1951 рр. засвідчив, що за розвитком самодіяльності Україна посідала одне з перших місць на теренах Союзу. Повідомлялося, що в республіці на той час існувало понад 12 тисяч самодіяльних колективів.

1956 р. було проведено Всесоюзний огляд самодіяльного мистецтва. Від України в ньому виступило 1300 осіб. Серед лауреатів огляду була й Заслужена хорова капела київського заводу "Більшовик" (художній керівник і диригент — О. Петровський).

Велику роль у популяризації музичного мистецтва відігравала Українська студія телебачення, відкрита у 50-ті рр. Музичні редактори студії намагалися донести до глядачів найцікавіші явища мистецького життя України. Досить популярними були прямі трансляції концертів і тематичних передач зі студії, створювалися збірні концерти з попередніх відеозаписів. Активну діяльність у цьому напрямі вело й Українське радіо.

Розповсюдження виконавського мистецтва здійснювалося й через грамзапис, а від середини 50-х рр. — і через магнітозапис.

Отже, концертне життя України впродовж 50-х рр. було досить активним і багатогранним, проте особливо в кінці 40 — на початку 50-х рр. проявилася штучна обмеженість репертуару, викликана офіційно проголошеною боротьбою із впливами "формалізму", "космополітизму", "буржуазного модернізму й авангардизму". У період "холодної війни" за "залізною завісою" опинилася чи не вся зарубіжна композиторська творчість (за винятком окре-

мих митців країн так званої народної демократії — згодом соціалістичного табору). В опалі, а то й під забороною опинилася творчість С. Рахманінова, І. Стравинського, Г. Малера та ін. Водночас заохочувалась популяризація художньо безпорадних, але "ідейно витриманих" творів. Жорсткий курс на ідеологізацію мистецтва, функція якого здебільшого зводилась до ілюстрації чергових офіціозних гасел і кампаній, зрештою гальмував розвиток не тільки творчості, а й виконавства, спричинював зниження рівня професіоналізму.

Щодо художньої самодіяльності, то в цій галузі, крім згаданих позитивних моментів, дедалі відчутніше спостерігалися штучне збільшення кількості колективів і учасників (з неминучими приписками й окозамилюванням), надмірна заорганізованість, конкурсоманія, боротьба за звання тощо. Національна самобутність часто поступалася місцем офіціозу, фальшивому пафосу. Можна стверджувати, що організована самодіяльність, особливо на селі, майже остаточно заступила місце природному функціонуванню фольклору.

Початок 60-х рр. ще сприймається у світлі "хрущовської відлиги", що розпочалася наприкінці 50-х рр. Те короткочасне просвітлення в суспільно-політичному житті України, як відомо, ототожнюється з позитивними якісними змінами в усіх сферах суспільного життя і, зокрема, в музично-концертному. Визначальним для цього періоду є прихід в музичну культуру діячів нового типу з новими культурними підходами й орієнтаціями, які були рішуче настроєні на оновлення стильової палітри сучасної української музики та її адекватне виконання, які претендують на певну творчу автономність в існуючому культурному просторі.

Нова музична інформація, що надходить до України через творчість С. Прокоф'єва, А. Веберна, А. Берга, А. Шенберга, І. Стравинського, концерти "Варшавської осені", гастролі Дж. Баланчина та концерт оркестру на чолі з П. Булезом, не залишають байдужими українських музикантів — композиторів, виконавців, музикознавців. У відповідь на ці події українські митці влаштовують концерт у залі Київської філармонії з творів Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, К. Дебюссі, А. Шенберга та Л. Грабовського (1966), котрий суперечив усталеній концертній практиці й викликає рішучий офіційний спротив. Концерт, як відомо, відбувся за втручання Д. Шостаковича. Таким був початок авангарду в Україні. У подальшому цей музичний напрям хоча й поволі, й з великими труднощами пробивав собі дорогу, але стало зрозуміло, що зміни неминучі. У контексті цього великий пласт музичної літератури 60—70-х рр., що пов'язується з творчістю Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Загорцева, В. Годзяцького, М. Скорика, Є. Станковича, В. Губаренка, Л. Дичко образно, драматургійно і стилістично виявляє нове музичне світобачення та кардинальний злам у музичній свідомості. Новаторські тенденції в композиторській творчості стимулюють нові виконавські вимоги до вокально-хорового і камерно-інструментального виконавства. Стає зрозуміло, що нового потрактування потребує грандіозна спадщина західноєвропейської та вітчизняної музики минулих епох. На цій хвилі в українську музику входить розкішний пласт хорової музики XVIII ст. (М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя), який ніс нові художньо-естетичні переживання, потребував вивчення та адекватної концертної апробації. Як контраст до офі-

ційного пафосу прославних бадьорих радянських кантат щораз виразнішим стає профіль нового мистецького явища — камерності, що вимагає динамічнішого, гнучкішого виконавського підходу. Очевидно також, що потребуватиме перебудови інфраструктура виконавського організму. Одним словом — розпочато цікавий, благодатний і багатообіцяючий процес, що активізує музично-концертне життя в Україні.

Однак перебіг суспільно-політичних подій вносить певні корективи в тогочасні культурні новації. Так, 1963 р. ЦК КПРС в якості превентивного засобу проти інакодумства спочатку громить так званий формалізм в українському мистецтві; під кінець 60-х рр. на чолі з Л. Брежнєвим закріпляє ідею розвинутого соціалізму і розпочинає курс на злиття націй в єдиний радянський народ. У 70-ті рр. командно-адміністративна система дає про себе знати в заходах, що демонструють нігілістичне ставлення до національної історії, мови, культури, загалом тематики в мистецтві та літературі. На тлі цього проходять масштабні концертні імпрези, приурочені до дат "червоного календаря", до чергового партійного з'їзду всесоюзного або республіканського значення, до багатьох ювілейних дат. Виробляється відповідний сценарій таких концертів з масштабними, пишними прославними фіналами, до участі в яких запрошують маститих музикантів, відомі інструментальні ансамблі, де домінує монументальне звучання зведених хорів. Набувають особливої актуальності Всесоюзні фестивалі — масові за кількістю учасників та концертів, строкаті за художніми враженнями. Не важко помітити, що в них поряд з офіційно актуальним музичним мистецтвом на високому художньому рівні виконується багато по-справжньому мистецьких, художньо-досконалих творів. Із середини 80-х рр. розпочинається процес заповнення "білих плям" в царині українського музичного мистецтва, суспільну атмосферу пронизують настрої недалеких і таких бажаних змін.

Показовим для концертного життя столиці, власне діяльності Київської філармонії, виявився концертний сезон 1960/61 рр. Насамперед він був репрезентований блискучими виконавцями світового масштабу — диригентами, піаністами, скрипалями, віолончелістами, вокалістами, симфонічними і камерними колективами. Загалом йдеться про визначних музикантів із Москви й Києва. Це диригенти Н. Рахлін, К. Кондрашин, Ю. Темірканов, Р. Баршай, піаністи С. Ріхтер, Я. Флієр, Л. Оборін, Г. Гінзбург, В. Нільсен, Д. Башкіров, Е. Вірсаладзе; скрипалі Д. Ойстрах, Л. Коган, В. Климов, О. Пархоменко; віолончеліст М. Ростропович, співаки Т. Синявська, П. Лісиціан та ін. Численними абонементами було охоплено твори симфонічної, фортепіанної, скрипкової, віолончельної, вокальної та камерно-інструментальної музики. За Абонементом № 1 (6 концертів) було виконано усі 9 симфоній Бетховена, а також його Увертюру № 3 "Леонора", Фантазію для фортепіано, хору та оркестру, увертюру "Егмонт" і Концерт для фортепіано, скрипки й віолончелі з оркестром. Виконання здійснили Н. Рахлін, К. Кондрашин, О. Дурян (Вірменія), І. Блажков; хорова капела "Думка"; солісти Д. Башкіров (фортепіано), О. Пархоменко (скрипка), В. Сєчкін (фортепіано), В. Червов (віолончель). За Абонементом № 2 відбулося 5 концертів симфонічної музики, один з яких присвячувався українській музиці, а також було виконано Симфонію-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва (соліст — М. Ростропович). Відтак відбу-

лося 15 вечорів фортепіанної музики за участю С. Ріхтера, Я. Флієра, Л. Оборіна і молодих виконавців Л. Власенка, В. Сєчкіна, О. Насєдкіна та ін. Абонементи № 9—12 передбачали проведення музичного лекторію для молоді, що включав два тематичні цикли: 1. Українська музика (7 концертів), 2. Російська музика (7 концертів), а також 7 лекцій-концертів до 190-річчя Бетховена. Один із концертів із Абонементу № 9 "Камерна творчість українських композиторів — попередників і сучасників М. Лисенка" охоплював твори М. Заремби, Б. Підгорецького, Й. Витвицького, О. Залеського, С. Гулака-Артемовського, І. Алчевського, П. Сокальського, М. Маркевича, А. Єдлічки, А. Коціпінського, К. Стеценка, Я. Степового, М. Кропивницького та ін. Українська музика, зокрема М. Лисенка, звучала у концертах Абонемента № 19 для прихильників камерної музики. У їх виконанні брали участь Квартет ім. М. Лисенка у складі О. Кравчука, Б. Скворцова, С. Кочаряна та А. Краснощока, Фортепіанне тріо в складі Д. Юделевича, Н. Будовського, М. Кравцова, а також Б. Гмиря. Було виконано твори Рахманінова, Бетховена, Шуберта, Гріга.

У 1963 р. музична Україна святкувала 100-ліття заснування Київської філармонії. До цієї дати було приурочено Фестиваль радянської музики, що проходив 10—19 листопада у Києві. Його відкрила кантата К. Данькевича "Зоря комунізму над нами зійшла", а на завершення першого симфонічного концерту було виставлено скерцо-поему Г. Таранова "Перший космічний". Поруч з ними прозвучали "Весняна симфонія" Г. Майбороди, Концерт для фортепіано з оркестром С. Людкевича та Монолог Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка. Концерт відбувся за участю С. Турчака, капели "Думка", Б. Гмирі й піаністки М. Крушельницької. У рамках фестивалю відбувалися різні концерти за участю Державної заслуженої капели бандуристів, Квартету баяністів під керівництвом М. Різоля; концерт із камерних творів українських композиторів, водночас звучало багато радянської музики, про що свідчив Вечір радянської пісні й авторські концерти Е. Колмановського, О. Долуханяна, А. Новікова, В. Соловйова-Сєдого, О. Тактакішвілі. Значного резонансу набув авторський концерт Д. Шостаковича за участю Н. Рахліна, Г. Вишневської та О. Пархоменко. Виконувалася його Симфонія № 9, Концерт для скрипки з оркестром і дві арії з опери "Катерина Ізмайлова". Заключний концерт фестивалю був витриманий у характерних традиціях. Поряд з оперними аріями Г. Майбороди, А. Кос-Анатольського прозвучала Друга симфонія В. Мураделі та часто виконувана у фінальних частинах концертів "Патетична ораторія" Г. Свиридова (виконавці — Н. Рахлін, М. Ворвулєв, Д. Петриненко, В. Пазич).

У 1960 р. у Москві проходила Декада мистецтва. Напередодні цієї події в усіх містах України відбувалися творчі концерти-звіти майстрів мистецтв у різних жанрах виконавства, звучало багато музики тодішніх українських композиторів, класична музика, твори радянських композиторів. Так, скажімо, в Одесі було проведено Фестиваль музики братніх республік СРСР, на якому, до речі, прозвучала вся симфонічна музика П. Чайковського. У 1959 р. було проведено Український республіканський конкурс диригентів-симфоністів. Його лауреатами стали Г. Проваторов — тоді диригент Дніпропетровської обласної філармонії, В. Гнєдаш — диригент Сталінської обласної філармонії, та асистент Державного симфоніч-

Н. Рахлін диригує Державним симфонічним оркестром УРСР. 1962.

ного оркестру УРСР І. Блажков. У Москві Україну представляв Державний симфонічний оркестр УРСР, у виконанні якого звучали Симфонія № 3 Б. Лятошинського, Симфонія № 2 Д. Шостаковича, Симфонія № 2 Л. Ревуцького, Партизанські картинки А. Штогаренка, кантата М. Лисенка "Радуйся, ниво неполитая", "Заповіт" С. Людкевича, "Героїчна увертюра" В. Косенка, "Українська рапсодія" Л. Колодуба.

Диригентське мистецтво у Москві презентувала ціла когорта диригентів, поміж яких були Н. Рахлін, В. Гнєдаш, Є. Дущенко, Г. Проваторов, Ю. Луців, з ними виступали піаніст В. Сєчкін та скрипалька О. Пархоменко.

У ці роки в Україні продовжують працювати 9 симфонічних оркестрів: у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Донецьку, Дніпропетровську, Луганську, Запоріжжі, Ялті. Як відомо, першим керівником симфонічного оркестру УРСР був М. Канерштейн. Він не лише здійснив цілий ряд прем'єрних виконань творів українських композиторів, але й підготував велику зміну українських диригентів, серед яких — В. Кожухар, Є. Дущенко, О. Гуляницький, Є. Сєров, Є. Блінов, А. Власенко, Р. Кофман, М. Прокопенко, Л. Горбатенко, Ф. Комлєв.

На початку 60-х рр. завершує свою багаторічну працю з Державним заслуженим симфонічним оркестром УРСР (1938—1963) Н. Рахлін. Протягом цього часу диригенту вдалося закласти основи репертуарної політики оркестру, що увібрала твори широкого спектру класичної музичної спадщини, як і музику тогочасних українських, російських та західноєвропейських композиторів. Йому належала честь підняття з небуття творів М. Лисенка (до 120-річчя), "Української симфонії" М. Колачевського, симфонії невідомого автора, а також першовиконання багатьох симфонічних партитур українських композиторів-сучасників: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Г. Таранова, К. Данькевича, В. Косенка. Особливе місце в репертуарі оркестру відводило-

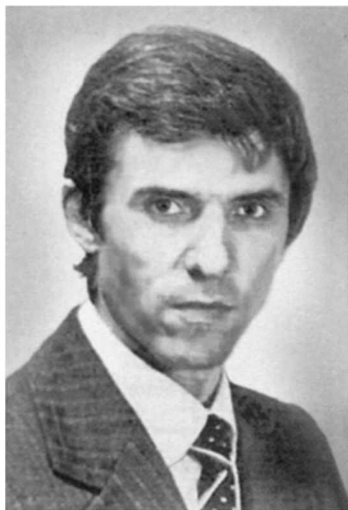
ся симфонічній творчості Д. Шостаковича, інтерпретація якої відкривала простір для широкої шкали емоційних рефлексій та залишала глибокий слід в музичній свідомості виконавця і слухача. Естетичні принципи диригента, в своїй основі оперті на глибину розкриття задуму твору, його драматургійні й стильові особливості знайшли продовження у виконавській діяльності іншого блискучого диригента — С. Турчака.

Діяльність С. Турчака в Україні — це ціла епоха в історії нашої культури, напружена, яскрава й репрезентативна. В його особі поєднався талановитий диригент і геніальний інтерпретатор вітчизняної та світової музики. Висока результативність праці митця йшла в парі із фізичним самознищенням. Його блискуча і коротка кар'єра розпочалася 1963 р. у 25 років і тривала так само 25 років. По приїзді зі Львова С. Турчак стає головним диригентом Державного симфонічного оркестру України, а в 29 років — ще й Театру опери і балету України. Його перший концерт відбувся на літній естраді міського парку, який, за оцінкою Н. Рахліна, пройшов блискуче і став початком тріумфального походу великого музиканта. Він дуже швидко потрапляє до сузір'я найвидатніших диригентів свого часу, поміж яких Г. Рождественський, К. Кондрашин, К. Симеонов та ін. Його колегами по опері стають балетмейстер А. Шекера, художник Ф. Нірод, хормейстер Л. Венедиктов і ціла когорта талановитих українських співаків: Б. Гмиря, Л. і Б. Руденко, Д. Гнатюк, Є. Мірошниченко, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, А. Солов'яненко, Г. Ципола, скрипалі О. Пархоменко, О. Криса, О. Горохов, Б. Которович, віолончелісти М. Чайковська, В. Червов та ін.

Концепцією концертних заходів діяльності СКУ (Спілка композиторів

Стефан Турчак.

України) в рамках проведення пленумів, з'їздів, а також заходів, приурочених до чергового партійного з'їзду, влаштовувалися обов'язкові концерти симфонічної музики. Турчак також брав участь у їх проведенні. Під його керуванням звучала музика тодішніх українських митців. Так, наприклад, симфонічні концерти III Пленуму Правління СКУ (1965) провели В. Гнєдаш і С. Турчак. Тоді маестро диригував Симфонію № 5 Г. Таранова, Концерт для фортепіано з оркестром М. Дремлюги (соліст — О. Криштальський). У Симфонічному концерті I Пленуму Правління Київської міської організації СКУ, присвяченого темі "Місту-герою Києву — київські композитори" (1976) під керівництвом Турчака було виконано Поему для фортепіано з оркестром А. Штогаренка, Концертну п'єсу для голосу з оркестром О. Киви, Симфонію № 3 Б. Буєвського, Концерт для оркестру № 1 М. Полоза, та Симфонію-ораторію "Я стверджуюсь" Є. Станковича. У симфонічних концертах VI З'їзду композиторів України було виконано Симфо-



Федір Глущенко.

нію № 3 А. Штогаренка, Концерт для оркестру "Карпатський" М. Скорика, Концерт для голосу з оркестром Г. Майбороди, "Дивертисмент" В. Борисова, симфонічну поему "Подвиг" С. Людкевича, монооперу Г. Жуковського "Волзька балада", а також твори Г. Таранова, М. Сильванського, Л. Колодуба, Т. Кравцова, Г. Ляшенка. Два інші концерти з'їзду провів В. Гнєдаш і здійснив виконання творів В. Сапєлкіна, Ж. Колодуб, І. Карабиця, Б. Яровинського, Г. Цицалюка, М. Полоза, В. Гайдамаки, В. Сирохватова, О. Красотова та ін.

Особливо плідними для Турчака — симфонічного диригента були 1973—1978 рр. У цей час він провів блискучі концерти за участю таких відомих музикантів, як С. Нейгауз, Д. Башкіров, А. Гаврилов, В. Крайнєв, Д. Ойстрах та ін. Симфонічні програми у ці роки репрезентують твори П. Чайковського (Симфонія № 4, Симфонія № 6, Концерт для фортепіано з оркестром), Д. Шостаковича (Симфонія № 7, Симфонія № 11), С. Прокоф'єва (Концерт № 3 для фортепіано з оркестром і Концерт № 2 для скрипки з оркестром), Бетховена (Концерт для фортепіано з оркестром), Шопена (Концерт № 1 і № 2 для фортепіано з оркестром), Г. Берліоза ("Фантастична симфонія"), О. Респігі ("Пінії Риму") та численні твори українських композиторів. Виступав С. Турчак також перед молоддю у філармонійних недільних концертах. Прикметними стали також гастролі Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом С. Турчака і Ф. Глущенка до ФРН 1980 р. Тоді німецька музична критика слухала у його виконанні Симфонії № 2 С. Рахманінова, № 1 О. Скрябіна, № 5 Д. Шостаковича, скрипкові концерти Й. Брамса та Я. Сібеліуса (соліст — В. Третьяков). Музична критика віднесла оркестр "до кращого з того, що Радянський Союз може запропонувати нині", але при цьому зауважила, що для кінцевої оцінки колективу до репертуару варто було б включити "якого-небудь українського Чайковського" [4]. У 1988 р. відбувся один з останніх концертів С. Турчака, в якому виконувався "Реквієм" Дж. Верді.

До сонму українських симфонічних диригентів у 70-ті рр. входить Ф. Глущенко — вихованець Ленінградської консерваторії. Це диригент неабиякої сили волі, майстер великих динамічних наростань і спадів. Свого часу брав участь у традиційному музичному фестивалі на Смоленщині, приуроченому до 175-річчя від дня народження М. Глинки. Виступав на двох Міжнародних фестивалях сучасної музики в Москві, де вперше виконав твори Г. Мінчева та О. Райчева (НРБ), Я. Ціккеру (Чехословаччина), Е. Сігмейстера (США), Н. Терхара (Японія) та ін. Закордонні виступи на чолі з Ф. Глущенком мали успіх і гарну музичну критику. Так, високі

[4] Тріумф у ФРН // Музика. — 1981. — № 1.

оцінки здобув диригент, виконуючи Симфонію № 2 С. Рахманінова у ФРН. Відтак Симфонія № 10 і № 15 Д. Шостаковича, фрагменти з балету "Ольга" Є. Станковича виконувалися під час гастролей містами Чехословаччини.

Під керівництвом Ф. Глущенка відбулося виконання опери Є. Станковича "Цвіт папороті", його "Симфонії пасторалей", а також ряду творів І. Карабиця — "П'ять пісень про Україну", "Заклинання вогню" та "Київські фрески". Він провів концерт до 100-річчя з дня смерті Ж. Бізе (1973), вечори пам'яті Б. Лятошинського, К. Данькевича, А. Філіпенка, авторські вечори Г. Майбороди, В. Кирейка, К. Домінчена, О. Киви та В. Губаренка. До досягнень митця належить виконання "Весни священної" І. Стравинського, "Патетичної ораторії" Г. Свиридова (з капелою "Думка"), Симфонії № 1 О. Скрябіна, № 3 "Я стверджуюсь" Є. Станковича, № 4 А. Штогаренка та ін.

У 60-ті рр. XX ст. було засновано ряд інструментальних колективів, серед яких — Державний оркестр народних інструментів (1969, керівник — В. Гуцал); Київський камерний оркестр (1964, керівник — А. Шароєв); камерний оркестр "Капричіо" Миколаївської філармонії (1969, керівник — О. Гоноболін); Квінтет духових інструментів Дніпропетровської філармонії (1965). Відтак 1972 р. створено Естрадно-симфонічний оркестр Укртелерадіокомпанії, 1979 р. — Державний естрадно-симфонічний оркестр України (керівник — В. Здоренко) та Державний духовий оркестр (керівник — А. Кирпань) тощо. Розширення і употужнення інфраструктури оркестрового виконавства у цей час в Україні належало до явищ позитивних і перспективних, позаяк йшлося про стимулювання творчості композиторів і заповнення тих ніш концертної практики, які були пов'язані з розвитком масових демократичних форм музикування.

З метою посилення художньо-виховної роботи серед школярів і молоді та залучення їх до участі в концертно-мистецькому житті у вересні 1970 р. у приміщенні Колонного залу ім. М. Лисенка було відкрито Київську дитячу філармонію, артистами якої стали учні й педагоги ДМШ, ССМШ ім. М. Лисенка, хореографічного училища та художньої школи. Загалом завдання такої філармонії полягало у синтезі музики, живопису, хореографії й кіно та їхнього впливу на дитячу і молодіжну аудиторію. Цей досвід було підхоплено в Івано-Франківську, Кіровограді та інших обласних центрах України. В 1981 р. у Харкові розпочав свою діяльність перший в Україні дитячий симфонічний оркестр.

До важливих подій мистецько-культурного життя України належало всенародне святкування 150-річчя від дня народження Т. Шевченка (1964). Порізному відзначили цей ювілей в обласних центрах України. Так, наприклад, Миколаївська філармонія підготувала лекцію-концерт "Т. Шевченко в музиці", Рівненська філармонія виступила з кількома лекціями-концертами: "Т. Шевченко — великий поет українського народу" та "Великий Кобзар на Ровенській землі". В Одесі відбулися концерти симфонічної музики з виконанням творів К. Данькевича та Б. Лятошинського, Сумська філармонія підготувала літературно-музичний вечір за повістю К. Паустовського "Тарас Шевченко". Вінницький ансамбль бандуристів презентував концертну програму з творів В. Гомоляки, К. Домінчена, К. Надененка на вірші Т. Шевченка. Закарпатський народний хор виступив з напівтеатралізованим концертом, в якому виконувався "Заповіт" і кантата Л. Ревуцького "Хус-

тина". Ювілейні шевченківські вшанування відбулися в Києві, Харкові, Львові та багатьох містах України.

До важливих художньо-мистецьких подій в Україні слід віднести відзначення у 1970 р. 200-літнього ювілею Бетховена. Усі філармонії України провели цикли симфонічних і камерних концертів з творів композитора. У Києві виконувалася Симфонія № 9, Урочиста меса для хору з оркестром під керівництвом С. Турчака (хор і оркестр консерваторії). У концертах скрипальки О. Пархоменко та піаністки Т. Кравченко в Одесі виконувалися бетховенські сонати для скрипки і фортепіано. Визначна піаністка, професор Московської консерваторії Л. Ніколаєва виконала всі 32 сонати для фортепіано, всі 5 концертів для фортепіано з оркестром, Фантазію для фортепіано, хору та симфонічного оркестру.

60-ті рр. дають уявлення про достатньо широку панораму музично-культурного життя щодо гастролей зарубіжних митців. Концертні афіші тих років представляють імена багатьох визначних музикантів Європи, США, Японії та становлять багатий матеріал для вивчення репертуару, розмаїття мистецьких інтересів, художньо-естетичних версій, дають зріз мистецько-культурного життя столиці. Географічний спектр гастролерів охоплює велике число європейських музикантів зі Словаччини, Угорщини, Польщі, Чехії, Болгарії, НДР та капіталістичних країн, серед яких — Франція, Іспанія, Бельгія, Нідерланди, Швеція, Великобританія, Аргентина, Канада, США, Японія. Після перемоги 1958 р. на Конкурсі ім. П. Чайковського у Москві американець Ван Кліберн 1960 р. виступав у Києві. Тоді з Н. Рахліним він виконав Концерт Р. Шумана і Концерт № 3 С. Рахманінова. Серед гастролерів-піаністів у музичних центрах України виступали Хосе Ітурбі (Іспанія), визнаний світом маестро з інтерпретації Шопена Г. Черні-Стефанська (Польща), Анні Фішер (Угорщина), знаменитий Джон Огдон (Англія), Жак Жанті (Бельгія); скрипалі Ерік Грюнберг (США), Масуко Осіода (Японія), Тео Олоф (Нідерланди) та ін. 1967 р. у Києві виступив Анре Жоліве як диригент і автор виконуваних творів ("Трансокеанська сюїта" і Концерт для фортепіано з оркестром). Того ж року в Україні гастролював диригент з НДР Курт Зандерлінг, під керівництвом якого О. Пархоменко грала Концерт для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона. Відбулися виступи словацького та угорського Квартету ім. Лео Вейнера. Названі зарубіжні митці — це лише незначна дещиця з того величезного масиву артистичних імен, мистецтво яких було доступне українському слухачеві на сценах Києва, Львова, Одеси. У цьому контексті певні зміни відбуваються у гастрольній діяльності українських артистів. Так, 1960 р. у Румунії виступила ціла група артистів: П. Кармалюк, З. Христич, солісти балету Ф. Баклан і В. Потапова, баяніст В. Безфамільнов, вокальний дует у складі О. Таранця й П. Ретвицького. Того ж року на гастролях в Австралії (Сідней) та Новій Зеландії побував Д. Гнатюк. Але необхідно зазначити, що тривалий час виїзди українських митців приурочувалися до так званих днів культури України в певній країні Заходу, що передбачало відповідний візит або включення виступів у посольствах України за кордоном, здебільшого це гастролі певних артистичних груп. Щодо цього сприятливішими були виступи українських музикантів у країнах соціалістичного табору, хоча й за цих умов існували обмеження, що стосувалися українського репертуару. Унікально безперешкодною

у ці та наступні десятиліття була гастрольна діяльність Хору ім. Г. Верьовки (художній керівник — А. Авдієвський) та Ансамблю танцю (художній керівник — П. Вірський), яскравий мистецько-фольклорний профіль яких створював привабливий і позитивний імідж Країни Рад.

У суспільно-політичному ключі слід розглядати концерти, що відбувалися за сприяння офіційних органів, Посольства України. Такі вечори відбувалися з нагоди відзначення днів звільнення, річниць революції, днів незалежності, солідарності, а також присвячувалися культурі країн соціалістичної демократії та тих, що розвиваються. Вони присвячувалися радянсько-румунській дружбі (1960), 4-й річниці революції на Кубі (1963), 10-й річниці Алжирської революції (1964), до Дня звільнення Африки (1963, 1967), до річниці проголошення Демократичної Республіки В'єтнам (1961), до 20-ї річниці італійського руху Опору (1964), до 50-річчя від дня визнання державної незалежності Фінляндії радянським урядом (1968), до 400-ліття від дня народження великого італійського вченого Галілео Галілея (1964) та ін.

1961 р. (1959?) створено Музично-хорове товариство України (з 1975 р. — Музичне товариство УРСР). Вже наприкінці 50-х рр. відбуваються позитивні зміни у хоровому виконавстві, що відкриває нові цікаві перспективи перед цілою галуззю. Завдяки притоку молодих здібних диригентів-хормейстерів, з-поміж яких були Д. Загрецький, А. Авдієвський, В. Іконник, М. Гринишин, А. Мархлевський, С. Дорогий, Є. Дущенко та ін., професора керівника хору Одеської консерваторії К. Пігрова, розпочався процес відродження культури хорового академічного виконавства, втраченого у попередні десятиліття.

Хоровий академічний спів продовжує репрезентувати капела "Думка". Протягом 1969—1983 рр. на чолі капели стає М. Кречко, який бере курс на повернення втрачених позицій — до властивої колективу академічної манери співу та кардинального оновлення репертуару. Праця над акапельними творами С. Танєєва, хорами Б. Лятошинського на слова Шевченка "Із-за гаю сонце сходить", "Тече вода в синє море", його ж хоровим циклом "Пори року" на слова Пушкіна, хоровими обробками й оригінальними хоровими творами М. Леонтовича та хоровою спадщиною О. Кошиця — сприяли творчій перебудові капели. За концертні програми 1979—1980 рр. "Думка" стає лауреатом Державної премії УРСР. І вже на гастролях містами Далекого Сходу, що відбулися на початку 80-х рр., у концертних програмах поряд з хорами із "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Утопленої" М. Лисенка були кантата С. Людкевича "Заповіт", Меса ре мінор Й. Гайдна, "Реквієм" Дж. Верді та "Патетична ораторія" Г. Свиридова. Відтак вже під керівництвом Є. Савчука "Думка" опанувала монументальні хорові композиції західноєвропейських композиторів-поліфоністів О. Лассо, Ж. Депре, Дж. Палестріни, Дж. ді Веноза, К. Монтеверді, а також хорову спадщину М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та ін.

Динаміці оновлення в хоровій справі значною мірою сприяють камерні хори, що активно з'являються в Україні у 60—70-ті рр. Тенденція до камерності виявлялася не лише в хоровій галузі, вона стосувалася загалом виконавських складів, композиторської творчості, була ознакою посилення ліричної сфери. Власне кажучи, йшлося про виражальну жанрову систему з увагою до мініа-

тюри, дрібних нюансів, колористики, що загалом пов'язувалося з іншою виконавською естетикою. Зокрема, одним із піонерів у цьому напрямі стає В. Іконник, який 1961 р. створює при Хоровому товаристві камерний хор і на самодіяльних засадах працює з ним. 1970 р. при товаристві почала працювати хорова чоловіча капела на чолі із С. Дорогим. Їй належала честь виконання усіх хорових творів М. Лисенка, О. Кошиця, кантат К. Стеценка на Шевченківські тексти "Рано-вранці новобранці" та "У неділеньку, у святую".

У 1973 р. хор під керівництвом В. Іконника нарешті заслужено змінює свій статус із аматорського на професійний (державного зразка) Академічний колектив ім. Б. Лятошинського (1992 р. реорганізований в Ансамбль класичної музики при Будинку органної та камерної музики). Для хору пише свої останні твори на слова М. Рильського, А. Фета, І. Буніна Б. Лятошинський — і вони стають окрасою репертуару. До прем'єрної програми, з якою виступив колектив у Колонному залі Київської філармонії того ж року, ввійшли вперше виконані "Меса Папи Марчелло" Дж. Палестріни, Концерт М. Дилецького "Воскресенський канон" та твори українських митців, а це, зокрема, хори А. Штогаренка на слова А. Ісаакяна, "Триптих" В. Бібика, Три хори Б. Лятошинського та камерна кантата Л. Дичко "Чотири пори року". Великою заслугою В. Іконника-диригента була виняткова увага до європейської поліфонічної музики — до творів О. Лассо, У. Берда, Дж. Палестріни, Г. Шютца, Й.-С. Баха та ін. Він був одним із тих митців, хто привернув увагу музичної громадськості до української хорової музики XVII—XVIII ст., до відродження творчості М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя і зумів знайти власну виконавську стилістику в їхньому трактуванні.

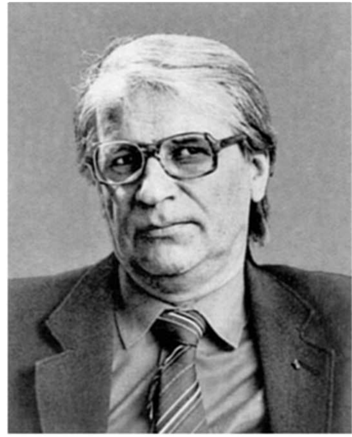
Програми Камерного хору мали яскраво виявлений просвітницький характер. Одні з них були представлені концертами з історії хорової музики, об'єднані за епохою та стилем, інші мали монографічний характер, як, наприклад, програми з усіх творів Б. Лятошинського та більшості творів К. Стеценка; серію концертів було присвячено 300-літтю Баха й хоровій творчості Г. Шютца. Вперше його виступи відбулися в Софійському соборі, Трапезній палаті Києво-Печерської Лаври, Будинку органної та камерної музики, у Кирилівській церкві. Їхні акустичні властивості дозволяють якнайглибше відчути автентику української церковної музики в природних умовах її побутування. За прикладом хору В. Іконника аналогічні виникають у різних містах України.

Музично-культурний процес, що розгорнувся у 60—70-ті рр. в Україні, дає потужні стимули для розвитку хорового виконавства. Цілий ряд композиторів у цей час створює хорову музику: Л. Дичко, І. Карабиць, Є. Станкович, Ю. Іщенко, В. Степурко, О. Яковчук, В. Зубицький. Зав'язується тісна співпраця між композиторами та виконавськими колективами. Тоді ж із студентським хором консерваторії починає працювати П. Муравський. Київський хоровий рух, що стає визначальним у динаміці його розгортання у всеукраїнському масштабі, підсилюють ще інші постаті — диригенти Л. Венедиктов, О. Тимошенко, М. Берденников, В. Колесник, М. Кречко, Е. Виноградова, Є. Савчук, Т. Копилова, Г. Горбатенко, Л. Бухонська. Харківську школу диригентів представляють В. Палкін, Ю. Кулик, Є. Копачова, І. Бідак, С. Прокопов, Л. Шапіро та ін.; львівську — М. Колесса,

Є. Вахняк, А. Кушніренко, В. Пекар, Б. Антків, О. Цигилик та ін. Завдяки їм у хоровому виконавстві було зроблено рішучий крок у напрямі до духовної домінанти національної музичної спадщини, до репрезентації її високих мистецьких надбань. Будучи підхопленою митцями в 90-ті рр. XX ст., вона зі знаком вершинних досягнень у композиторській творчості та хоровому виконавстві ввійшла у XXI ст.

Новаціями у цей час охоплено не лише столичне хорове життя або традиційні центри музичної культури. Так, у Житомирі з'являється абсолютно довершена за професіоналізмом та художніми можливостями самодіяльна хорова капела Музичного товариства УРСР при Міському будинку культури (керівник — О. Вацек). Відтак обласні відділення Музичного товариства ініціюють проведення фестивалів хорової камерної музики, як, наприклад, в Харкові у 1987 р. Тут ще 1980 р. під егідою Харківського відділення Музичного товариства України почав працювати камерний хор під керівництвом В. Палкіна. До його програм було включено твори, що рідко звучали у Харкові: Меса соль мажор Ф. Шуберта, "Реквієм" Л. Керубіні, твори А. Веделя і сучасних українських композиторів.

З ініціативи Музичного товариства відбуваються загальноукраїнські музичні заходи, які залишають значний слід у хоровій культурі республіки. Щодо цього визначальним виявився Республіканський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича, що відбувся 1988 р. (у 1989—1990 рр. — Конкурс ім. К. Стеценка в Київській обл.). У його рамках було відкрито цілий ряд винятково перспективних хорових колективів, з-поміж яких слід назвати Жіночу хорову капелу м. Миколаєва (керівник — С. Фоміних), камерні хори "Легенда" з



Віктор Іконник.

Дрогобича (керівник — І. Циклінський), з Харкова (керівник — В. Палкін), капели з Житомира (керівник — О. Вацек), зі Львова (керівник — О. Цигилик), з Київського політехнічного інституту (керівник — Г. Горбатенко). З-поміж них Камерний хор із Харкова в 1990 р. одержав статус "Державного".

Хоровий рух у цей час охопив також дитячі хори. Серед дитячих колективів стають відомими і популярними Хор Українського радіо і телебачення (керівник — Т. Копилова), хор хлопчиків ССМШ ім. М. Лисенка (керівник — Е. Виноградова,) хор "Щедрик" (керівник — І. Сабліна), Хор міського Будинку піонерів і школярів "Вогник" (керівник — С. Степаненко). Особливе місце серед дитячих хорових колективів посідає хорова капела хлопчиків та юнаків зі Львова "Дударик" (керівник — М. Кацал). Їхній репертуар швидко очистився від колишньої обов'язкової піонерської тематики, перед ними постала цікава перспектива осягнення найрізноманітніших — за жанром, тематикою та стилем — музичних творів національного та європейського звучання. Нові можливості з'явилися також перед композиторами. Активно над хоровим репер-

туаром для дітей у цей час працюють М. Завалишина, Б. Фільц, Ю. Іщенко, Л. Дичко та ін.

Паралельно з відродженням академічного хорового співу в Україні актуалізується діяльність народних хорів та регіональних ансамблів пісні й танцю, що було викликано проблемами в самому хоровому русі, а також процесами трансформації традиційного фольклору на сучасному етапі розвитку українського мистецтва, означеними як фольклоризм.

Виконавський фольклоризм найяскравіше виявився в хоровій практиці багатьох колективів України в 70—80-ті рр. Йдеться про виконавську діяльність народних хорів, ансамблів пісні та танцю. Досі в Україні функціонують Державний академічний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки, Черкаський заслужений український народний хор (1957), Закарпатський заслужений народний хор (1945, Ужгород), Волинський народний хор (1978, Луцьк), Чернігівський народний хор (1984), а також Заслужений шахтарський ансамбль пісні і танцю (1937, Донецьк), "Подолянка" — ансамбль пісні і танцю (1938, Хмельницьк), Гуцульський заслужений ансамбль пісні і танцю (1940, Івано-Франківськ), Буковинський заслужений ансамбль пісні і танцю (1944, Чернівці), Заслужений прикарпатський ансамбль пісні і танцю "Верховина" (1946, Дрогобич — Львів), "Льонок" — поліський ансамбль пісні і танцю (1970, Житомир), "Таврія" — жіночий вокально-хореографічний ансамбль (1971, Сімферополь), "Славутич" — ансамбль пісні і танцю (1972, Дніпропетровськ). Кожен колектив є виразником однієї з двох виконавських традицій, типових для співацької манери України. Одна з них — підголоскова — прикметна для східних областей України, характеризується багатоголоссям, у якому кожен голос виконує свою самостійну функцію і не підпорядкований гармонічній вертикалі. Їй властивий також своєрідний спосіб звуковидобування — відкритий, різкуватий, з грудним тембровим відтінком. Ці особливості співацької манери намагаються утримати у своїй виконавській манері названі народні хори та ансамблі. Однак опора у репертуарі здебільшого на авторські опрацювання народних пісень не дозволяє зберігати автентичну манеру співу, регіональну специфіку фольклору в усьому багатстві його вираження.

Для західних областей України, натомість, характерна камерна манера співу та гармонічний тип багатоголосся з тяжінням до норм академічного співу, що спостерігається у хоровій манері тамтешніх хорових колективів (Гуцульський ансамбль, Закарпатський народний хор). У контексті висловленого неповторною є діяльність Хору ім. Г. Верьовки. Після смерті Г. Верьовки в 1966 р. на чолі колективу стає А. Авдієвський (до того він працював художнім керівником та головним диригентом Поліського ансамблю пісні і танцю "Льонок" та Черкаського українського народного хору). Оскільки виконавський репертуар хору представляють народнопісенні зразки й твори академічного репертуару, це виробило вміння співати грудним звуком і академічним вокалом. Блискуче виконання зразків обрядового фольклору — колядок, щедрівок, петрівчаних, купальських, обжинкових, весільних — призвело до їхньої циклізації митцем. Зокрема, йдеться про картину народного свята під назвою "Марина", створеного на основі купальських пісень. Диригенту і постановникам вдалося відтворити етнофонічний ефект народного співу в умовах сільської вулиці й сфокусувати на сцені момент, коли нічна тиша озвучується

Ніна Матвієнко та хор "Щедрик".

дівочим співом по-різному і з різних кутків села одночасно. Виникає дивовижно красива й рухлива поліфонія звуків та відчуттів.

Природньо, що хор під керівництвом А. Авдієвського був виконавцем прем'єри фольк-опери Є. Станковича "Цвіт папороті" (1979), як і те, що йому належить першість у виконанні чотирьох вокально-симфонічних новел за мотивами цієї ж опери. До репертуару хору включаються також твори Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Л. Дичко та інших композиторів. Живою візитівкою були його солісти, зокрема Ніна Матвієнко, як і вокальне тріо "Золоті ключі" у складі Н. Матвієнко, М. Миколайчук та В. Ковальської. Хор завжди був виїзним. Його слухали в усіх містах Радянського Союзу, йому аплодували по всьому світу: в країнах соціалістичної демократії, а також у Канаді, Німеччині, Португалії, Іспанії, Мексиці, країнах Латинської Америки. Тріумфальними були гастролі 1970 р. у багатьох містах Франції протягом двох із половиною місяців.

Виконавський фольклоризм стосувався не лише хорової концертної практики, але й інструментального та хореографічного виконавства. У ці роки продовжує успішно виступати Ансамбль танцю УРСР (художній керівник — П. Вірський; із 1977 р. — його імені). Участь цього колективу 1970 р. у VIII Танцювальному фестивалі в Мадриді була демонстрацією великої професійної майстерності, своєрідним майстер-класом для хореографів, а також презентацією перед світом українського народного танцю.

У 1970 р. також було створено Київський оркестр українських народних інструментів при Музично-хоровому товаристві УРСР. Художнім керівником і головним диригентом колективу став Я. Орлов, з 1981 р. — П. Терпелюк, а з 1987 р. — В. Гуцал. Над поповненням музичного репертуару для народних інструментів, у тому числі й для оркестру, працювали О. Андреєва, І. Ассєєв, І. Вимер, К. Домінчен, К. Мясков, В. Полєвой, В. Рождественський, Т. Литвинов та ін.

Продовжується також діяльність Державної заслуженої капели бандуристів УРСР (керівник — М. Гвоздь). Хоча й основу репертуару складають на-

роднопісенні зразки, все ж художній діапазон колективу наприкінці 60 — на початку 70-х рр. набагато ширший. Представлений він музично-драматичними композиціями на основі народних та масових радянських пісень. Виконання окремих творів, як, наприклад, "Думи мої, думи" (до 150-річчя Т. Шевченка), характерне поєднанням співу, інструментального супроводу та декламації. Колектив виконує також твори класичної музики, зокрема, "Місячну сонату" (перша частина) Бетховена, "Поговір" з опери "Севільський цирульник" Россіні, "Аве Марія" Баха — Гуно, "Серенаду" Шуберта та ін. До виконавських новацій капели слід віднести спів без супроводу бандури, а також за участю солісток (Д. Петриненко, М. Стеф'юк). Під час гастролей до ФРН (1983 р., в рамках програми Днів дружби між радянським і німецьким народом), крім традиційного репертуару, було виконано німецькі народні пісні. До свого 50-річчя (1968) капела здійснила гастролі до Японії та Далекого Сходу.

Великим успіхом у широкої слухацької аудиторії користуються виступи вокального квартету "Явір" у складі В. Дідуха, Є. Пруткіна, В. Реуса та О. Харченка. За концертні програми 1982—1984 рр. ансамбль був удостоєний Державної премії УРСР імені Т. Шевченка.

У 70-ті рр. у зв'язку з актуалізацією тенденції, пов'язаної з увагою до автентичності фольклору та його виконанням, поряд із діяльністю державних хорових колективів з'являються фольклорно-етнографічні ансамблі, самодіяльні та професійні. Перші за своїм походженням — сільські хори-ланки, другі — нечисленні групи музикантів із професійною консерваторською освітою, що об'єднувалися з метою дбайливого ідеального підходу до народних зразків та їх автентичного відтворення. У 1989 р. у Міжнародному палаці мистецтв (колишній Жовтневий) з нагоди новорічних і різдвяних свят було зібрано численні сільські фольклорні гурти з різних реґіонів України і вперше так потужно й масштабно представлено на сцені у Києві. Це незабутнє диво розкривало багатство й своєрідність української пісенної автентики, специфіку локальних виконавських манер народних носіїв, виявляло розкішну джерельну базу української музичної культури і, отже, викликало значний професійний інтерес. Але вже 70-ті рр. прикметні неабиякою увагою фольклористів до питань фольклорної автентики: її активно вивчають та здійснюють артистичні апробації. Їхня діяльність зосереджувалася, як правило, при консерваторіях у Києві, Харкові, Одесі. Одним із перших, хто розпочав цю справу в Україні, був відомий ансамбль "Древо" Київської музичної академії ім. П. Чайковського (керівник — Є. Єфремов). Він здійснює польові фольклорно-етнографічні дослідження, проводить тематичні концерти, підтримує безпосередні контакти з носіями традиційної музичної культури. Учасники ансамблю уславилися своєрідним відкриттям і популяризацією багатоголосся з Полтавщини.

У 1980 р. було започатковано республіканський радіоконкурс "Золоті ключі", покликаний виявляти, популяризувати яскраві зразки національного фольклору та ті музичні явища, що відображали особливості народної традиційної культури на сучасному етапі.

Початок 70-х рр. ознаменувався заснуванням двох Всесоюзних музичних фестивалів в Україні: "Київська весна" (1973) і "Золота осінь" (1974). За усієї тенденційності цих подій, вони мали достатньо високий мистецький статус, позаяк до участі запрошувалися видатні виконавці сучасності: колективи з усьо-

го Радянського Союзу, першорядні музиканти-інструменталісти, співаки, диригенти. Водночас ці фестивалі покликані були на мистецькому рівні продемонструвати міць, торжество і процвітання багатонаціональної радянської культури. Так, у симфонічних концертах фестивалю "Золота осінь" виконувалися Симфонія № 9 Г. Малера, Концерт № 1 для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва (диригент — К. Кондрашин), Концерт № 1 для скрипки з оркестром Б. Бартока і Симфонія № 6 П. Чайковського (диригент — О. Лазарев). Московський камерний оркестр під керівництвом Р. Баршая виконав "Мистецтво фуги" Й.-С. Баха, а З. Долуханова дала великий сольний концерт. Проведення таких заходів мало масовий характер. Наприклад, фестиваль мистецтв "Київська весна" включав понад 100 концертів, до участі в яких були залучені музиканти і колективи з Москви, Ленінграда, Прибалтики, а також усі провідні київські колективи.

Історико-культурною мотивацією можна пояснити відкриття фестивалю "Золота осінь" 1974 р. у Кам'янці та 1978 р. у селищі Качанівка на Черкащині. Тоді ж було проведено перший концерт у Трапезній палаті Києво-Печерської лаври. Серед виконавців — Камерний хор під керівництвом В. Іконника, дитячий хор "Щедрик", Ансамбль скрипалів з Великого театру СРСР під керівництвом Ю. Реєнтовича, Ансамбль старовинної музики Одеської філармонії та ін.

На сцені у ці роки виступає цілий ряд музикантів різного фаху, солісти Київської філармонії, театру опери і балету, професори Консерваторії ім. П. Чайковського, зокрема, скрипалі О. Пархоменко, О. Бучинська, О. Криса, А. Мельников, Б. Которович; піаністи Є. Ржанов, О. Насєдкін, М. Сук; гітаристи В. Петренко, П. Полухін; віолончеліст В. Червов, Квартет ім. М. Лисенка (А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок); тріо бандуристок у складі М. Голенко, Т. Гриценко і Н. Писаренко; вокалісти Д. Гнатюк, Є. Колесник, М. Кондратюк, С. Пікульський, М. Стеф'юк, Г. Ципола, Л. Юрченко, А. Мокренко, Г. Гаркуша, Л. Остапенко, Е. Акритова та ін.; диригенти С. Турчак, І. Блажков, В. Гнєдаш, Ф. Глущенко, А. Шароєв, В. Кожухар, Р. Кофман, Я. Орлов. Ці музиканти, виховані на кращих традиціях західноєвропейської та російської музики, у 70-ті рр. помітно розширюють свій репертуар. Солісти-інструменталісти починають включати до своїх концертів твори сучасних українських композиторів. Блискучий віртуоз московський скрипаль В. Третяков, виступаючи в Києві, виконав Концерт № 1 для скрипки з оркестром М. Скорика (1972). 1979 р. у Києві виступав Харківський симфонічний оркестр (диригент — В. Жорданія) — один із тих, що систематично пропагував музику українських композиторів, зокрема, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, М. Скорика, І. Ковача, Ю. Мейтуса, Д. Клебанова та ін.

У 60—80-ті рр. відбуваються кардинальні зміни в камерно-інструментальному концертному виконавстві, що стає відображенням тих тенденцій, що хвилювали все суспільство, але насамперед стосувалися активної позиції українських композиторів у жанрі створення камерної музики. Досі такого масштабного та якісного росту цього виду української професійної музики не спостерігалося. Нові камерні композиції А. Штогаренка, М. Скорика, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губаренка, Ю. Іщенка, Я. Верещагіна та ін. — яскраво індивідуальні за образним баченням навколишнього світу,

стильовим почерком, технічними новаціями, за підходами до фольклору і загалом європейськістю — стають основою концертних програм, рушієм їх оновлення. В умовах експериментування в галузі нових композиторських технік, їхнього синтезу надії покладаються, зокрема, на мобільність камерно-інструментальних складів, реалізацію нових звукоідей через комбінування інструментів.

Дивертисмент для флейти, челести і струнного оркестру (1967) А. Штогаренка, Симфонієта для струнного оркестру (1960), Концерт для флейти і камерного оркестру (1965) В. Губаренка; Партита № 1 і № 2 (1966, 1970), "Речитативи та рондо" для фортепіанного тріо (1969) М. Скорика; симфонії Є. Станковича, зокрема, № 1 для 15 струнних інструментів (1973), № 5 "Симфонія пасторалей" для скрипки та оркестру (1980), його ж камерні симфонії № 1, № 2, № 3 (1973, 1980, 1985) та № 4 для баритона і камерного оркестру (1987) по-різному відобразили суспільні настрої відчуття й динаміку сучасного буття, по-своєму окреслили ставлення до часу й простору, по-новому озвучили світ ліричного та відкрили широкий шлях для романтичних рефлексій і тем. Водночас сучасницькі тенденції не відкинули, а привернули увагу до мистецьких надбань минулого вітчизняної та західноєвропейської музики, до переосмислення старовинних форм і жанрів бароко, класицизму тощо. У відповідь на нові тенденції в Україні спостерігається бурхлива поява нових камерно-інструментальних колективів — оркестрів, струнних та духових квартетів і квінтетів, ансамблів стародавньої музики. Наприкінці 60 — на початку 70-х рр. у багатьох обласних центрах України почали виникати камерні оркестри: у Львові (1959), Києві (1964), Миколаєві (1969), Оркестр популярної класичної і сучасної музики "Концертино" у Кіровограді (1972), Київський ансамбль старовинної музики (1975), Рівному (1976), Херсоні (1976), Ужгороді (1978), Сумах (1984) та Донецьку "Віола" (1986). Також створено Струнний квартет ім. М. Леонтовича Київської філармонії (1971), а згодом Київський квартет саксофоністів, куди ввійшли артисти оркестру Національної опери України (1985, керівник — Ю. Василевич).

Одним із перших осередків камерного музикування в Україні став камерний оркестр Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, створений професором О. Деркач у 1959 р. (концертмейстер — М. Вайцнер) і очолюваний нею впродовж 30 років. Із перших кроків діяльності оркестром було вирішено двоєдине завдання: зв'язок із навчальним процесом, інше — в необхідності налагодження повноцінної концертної практики. Високий дух професіоналізму, що запанував у колективі, дозволив сформувати цікавий і непроторений концертний репертуар, основу якого склали невідомі твори західноєвропейських композиторів XVII—XVIII ст. Дж. Перголезі, В. Манфредіні, А. і Ф. Бенди, Я. Стаміца, А. Вівальді, Дж. Тореллі, Й.-С. Баха, Г. Генделя, твори композиторів-галичан, зокрема, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, широкий спектр музики XX ст. — І. Стравинського, П. Хіндеміта, М. Мясковського, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, А. Шнітке та ін. Ансамбль зацікавив багатьох тодішніх визначних диригентів і солістів-інструменталістів. З ним почали виступати диригенти С. Сондецкіс, Ю. Домаркас і велика плеяда музикантів-віртуозів: скрипалі Г. Кремер, Н. Грінденко, Б. Которович, О. Криса, Л. Шутко; альтисти Ю. Башмет, Ф. Дружинін; віолончелістка Н. Гутман; піа-

ністи В. Горностаєва, О. Слободяник, О. Любимов та ін. З оркестром постійно активно виступали львівські музиканти: диригенти І. Паїн, М. Колесса, Ю. Луців; співаки Л. Божко, М. Байко, В. Ігнатенко, Т. Поліщук, Н. Свобода, С. Степан, А. Липник; гобоїсти В. Цайтц, В. Гінзбург та ін. Міжнародне визнання прийшло до колективу на початку 70-х рр. після успішного виступу на Міжнародному фестивалі "Дні камерної музики" у Польщі. Неординарною мистецькою подією Львова були концерти під керівництвом С. Сондецкіса (1981), присвячені виконанню 12 концертів А. Вівальді з циклу "Гармонійне натхнення" (солісти — брати Б. і О. Котовичі та О. і Б. Криси). Тоді ж разом із Камерним хором під керівництвом В. Іконника виконувалася "Глорія" А. Вівальді.

Камерний оркестр є також незмінним учасником львівського фестивалю "Віртуози" — першого незаангажованого музичного заходу на теренах тодішньої України (з 1981 р.). У першому концерті, яким розпочинався фестиваль, виконувалися сюїта І. Стравінського "Аполон Мусагет", "Пори року" А. Вівальді, "Concerto grosso" А. Шнітке (у присутності автора) за участю солістів Т. Грінденко, О. Криси та під керівництвом Ю. Домаркаса. Оркестру належала також ініціатива проведення так званих Нічних серенад — виконання музики на подвір'ї Палацу Потоцьких у Львові.

У Києві на базі студентського камерного оркестру створено Камерний оркестр під керівництвом А. Шароєва (1964—1968 та 1976—1987), який дуже швидко опанував багатий і різноманітний класичний репертуар, почав успішно виступати в Україні. Тісні творчі стосунки з українськими композиторами-сучасниками А. Штогаренком, М. Скориком, Л. Колодубом, Є. Станковичем, В. Сильвестровим, Л. Грабовським, В. Губаренком викликали появу багатьох творів для камерного оркестру. У 70-ті рр. колектив здійснював активну гастрольну діяльність: виступав у Болгарії, Чехословаччині, Румунії, НДР і включав до програм твори українських композиторів. Пошуково-новаторський характер діяльності А. Шароєва дозволив йому провести концерт прем'єрних виконань, зокрема, Симфонії № 2 В. Сильвестрова, "Кантус пам'яті Б. Бріттена" А. Пярта, Концерт для органа з оркестром Ф. Пуленка (1978).

Багато для пропагування української музики, сучасної та давньої, зробив Камерний оркестр під керівництвом І. Блажкова (1969—1976). Він був першим виконавцем симфонії "Larga" Є. Станковича, Партити № 3 М. Скорика, Симфонієти для камерного оркестру А. Філіпенка, Кантати для мецо-сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока В. Сильвестрова. У його програмах виконувалися також твори Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, В. Баркаускаса, М. Теодоракіса, В. Лютославського. У концертному прочитанні під керівництвом І. Блажкова відбулася прем'єра опери "Байка" І. Стравінського (1975).

У 1975 р. у Київській філармонії було засновано новий Камерний ансамбль старовинної музики (керівник — О. Кудряшов), до складу якого входили А. Винокуров (скрипка), Н. Шевель (віолончель), Н. Ізмайлова (арфа) та В. Новикова (клавішні інструменти). У концертах 70-х рр. ансамбль виконував стародавню українську народну думу "Про Богдана Хмельницького", пісні Г. Сковороди "Стоїть явір над водою", "Ой ти, птичко жовтобока", билину "Про Добриню Никитича". Інструментальна музика була представлена дру-

Ігор Блажков та Ігор Стравінський.

гою частиною Симфонії невідомого автора XVIII ст., Сонатою фа мажор Д. Бортнянського, окремими частинами Львівської табулатури XVI ст., творами Й.-С. Баха, Ж. Люллі, Ж. Рамо, Л. Боккеріні, А. Вівальді, К. Дакена. Ансамбль мав у своєму репертуарі "Музичний дар" Баха. У 80-ті рр. у зв'язку з оновленням концертних програм виникала необхідність у збагаченні інструментарію за рахунок дерев'яних духових, епізодично навіть використовували старовинні інструменти. До виконавців додалася також група вокалістів, серед яких були В. Буймістер, К. Столяр та ін. До закордонних гастролей відповідно готувалися. Так, наприклад, 1984 р. під час виступу на фестивалі "Братиславські музичні урочистості" ансамбль, крім української та російської музики XVI ст., виконав п'єси зі збірника XVI ст. "Словацька табулатура".

У другій половині 70-х рр. у Києві під егідою Музичного товариства УРСР відбувся великий цикл музично-освітніх вечорів "Скарби музичного мистецтва". В одному з камерних концертів виконувався Мотет № 28 Г. Шютца, Хоровий концерт № 32 Д. Бортнянського, перша частина Квартету № 4 Бетховена та твори сучасних композиторів. Зокрема, звучали дві частини Сонати для віолончелі та фортепіано Д. Шостаковича, дві частини триптиху "На верховині" Є. Станковича для скрипки та фортепіано, Партита № 5 для фортепіано М. Скорика. Виконавцями були Київський камерний хор під керівництвом В. Іконника, Струнний квартет ім. М. Лисенка, віолончелістка М. Чайковська, піаніст М. Сук та співачки О. Басистюк і Л. Остапенко. В ролі ведучого виступив музикознавець В. Задерацький.

Незвичайною подією концертного життя кінця 70-х рр. стало здійснення цікавого мистецького проекту. Йдеться про камерні концерти за участю братів Которовичів (Богодара і Олега) та братів Крис (Олега і Богдана). Виконувалися концерти Вівальді для скрипки з оркестром ля мінор, для двох скрипок з оркестром (до мінор та ля мінор із знаменитого циклу "Гармонійні натхнення"), для трьох скрипок з оркестром фа мажор і для чотирьох скрипок з оркестром сі мінор.

Відповідне жанрово-тематичне спрямування мав у цьому циклі 12-й концерт під назвою "Барви кобзарської музики". Автори керувалися задумом представити бандуру в різних іпостасях: як сольний (у віртуозній версії), акомпануючий та ансамблевий. Учасниками стали бандуристи В. Демчук, П. Чухрай, О. Петренко, Тріо бандуристок у складі М. Голенко, Т. Гриценко і Н. Писаренко, а також Київський оркестр народних інструментів (керівник — Я. Орлов)

та Капела бандуристів УРСР (керівник — М. Гвоздь). Крім традиційних для цього інструменту українських народних пісень, дум, до програми було включено твори К. Дебюссі, Дума для бандури соло М. Дремлюги, Концертна п'єса для бандури з оркестром та дві частини Концерту для арфи Г. Генделя.

Камерний оркестр із Рівного (1975, керівник — Б. Депо) виник на базі камерного оркестру музучилища. Поряд із класичною камерною музикою мав у репертуарі твори С. Людкевича, М. Скорика, Є. Станковича. З оркестром виступали скрипалі Б. Которович, К. Стеценко, О. Которович та Б. Криса. Кожен камерний оркестр намагався знайти свій виконавський стиль, сформувати власний неповторний репертуар. Щодо цього Камерний оркестр із Чернігова (керівник — С. Гупало) на початку 80-х рр., маючи у репертуарі музику Баха, Моцарта, Дворжака, Стравінського, Дваріонаса, з української музики добирав такі твори, яким був властивий національний гумор, народно-жанрове забарвлення, і знаходив їх у А. Штогаренка, М. Жербіна, М. Скорика, Ж. Колодуб, І. Карабиця. Натомість Камерний оркестр Херсонської філармонії (диригент — Г. Вазін) спрямував свою діяльність на відтворення західноєвропейської музики XVII—XVIII ст., композиторів XX ст., зокрема, К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Бартока, Л. Яначека та творів українських композиторів А. Штогаренка, М. Скорика, І. Карабиця, В. Сильвестрова, В. Бібика, І. Мартона, Д. Задора, Ж. і Л. Колодубів.

Практика камерного музикування збагачується і урізноманітнюється у 80-ті рр. Так, з різними програмами виступають камерні ансамблі до 1500-ліття Києва. Зокрема, Ансамбль старовинної музики "Гармонія" підготував "Симфонію невідомого автора на теми українських народних пісень кінця XVIII ст.", а також українські й російські канти та арії з опер українських композиторів минулого. Камерний оркестр під керівництвом А. Шароєва — Симфонічні танці для фортепіано і камерного оркестру А. Штогаренка, Симфонію № 3 Л. Колодуба, оперу "Алкід" та "Концертну симфонію" Д. Бортнянського. Квартет ім. М. Лисенка грав "Концертну симфонію", Квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, альта і віолончелі Д. Бортнянського та Сонату для скрипки і фортепіано (в оригіналі для чембало) М. Березовського. 1980 р. дебютував новий художній колектив Київської філармонії — фортепіанне тріо у складі піаніста В. Новикова, скрипаля А. Мельникова та віолончеліста В. Пономарьова. До 1500-ліття Києва вони підготували цікавий цикл концертів під назвою "Шедеври світової камерної музики". На початку 80-х рр. при Київській філармонії розпочав діяльність новий ансабль — фортепіанне тріо у складі І. Боровик (фортепіано), Е. Ідельчука (скрипка), В. Боровика (віолончель). Він підтримував тісні творчі стосунки із сучасними композиторами, серед них — Ю. Іщенко, Г. Ляшенко, В. Подвала, О. Канерштейн, В. Губа, котрі створили великий і різноманітний репертуар.

Значний інтерес викликав цикл концертів "Шедеври камерної музики" для флейти. Ініціатором, солістом і коментатором у концертах став флейтист А. Коган. В Одеській філармонії у 1985 р. було проведено цикл концертів під назвою "Антологія гітарної музики: від античності до наших днів", що включала 6 концертів. Звучала музика античного світу, середньовіччя, епохи Відродження, твори XIX і XX ст. в інтерпретації гітариста А. Шевченка. У контексті цього цікаві також концерти

Квартет ім. М. Лисенка.
Стоять (зліва направо): Ю. Холодов, Б. Скворцов, А. Баженов; сидить Л. Краснощок.

"Географія гітари", "Гітара і етнографія" та "Антологія гітари".

Протягом 1983—1985 рр. Камерний ансамбль "Пастораль" в Одесі провів серію концертів "Шедеври музичного бароко", програма яких складалася з творів Г. Перселла, Г. Генделя (до 300-ліття композитора), "Музичного дару" Й.-С. Баха (до 300-ліття) та музики, що представляла тему "Й.-С. Бах і його сини".

Відбуваються мистецькі заходи у зв'язку з 200-річчям від дня народження Н. Паганіні (1982). У виконанні Б. Которовича і П. Полухіна (гітара) прозвучало 17 сонат Н. Паганіні у Києві й багатьох містах України, Сибіру, Середньої Азії та на різних музичних фестивалях. Монументальний цикл творів до ювілею підготував О. Горохов, виконавши знамениті 24 каприси для скрипки соло та, вперше в Радянському Союзі, всі 6 концертів для скрипки з оркестром під керівництвом А. Шароєва.

У 1981 р. своє 30-ліття відзначив Квартет ім. М. Лисенка у складі А. Баженова, Б. Скворцова, Ю. Холодова та Л. Краснощока (лауреат Державної премії імені Шевченка, 1977). Цей колектив виник 1951 р. на базі Квартету ім. Ж. Вільома (з 1962 р. — ім. М. Лисенка). На цей час репертуар квартету охоплював близько 250 творів різних жанрів, стилів української, російської та світової камерної музичної літератури понад 100 авторів. Значним етапом на шляху професіоналізації квартету та визнанням його художньої зрілості стала участь і перемога у VII Міжнародному конкурсі ім. Лео Вейнера в Будапешті, що відкрило перед музикантами шлях до європейських сцен, багатьох фестивалів і днів камерної музики, котрі відбуваються в Польщі, Чехословаччині, Болгарії, Югославії (1968, 1969) тощо. У його інтерпретації вперше прозвучали камерні твори О. Зноско-Боровського, А. Філіпенка, В. Кирейка, І. Карабиця, Г. Ляшенка, Є. Станковича, Ю. Іщенка та ін. В його репертуарі є композиції, що вимагають доповнення іншими інструментами, як, наприклад, Концертна симфонія Д. Бортнянського, Великий секстет М. Глинки, Квінтет з гітарою і двома віолончелями Л. Боккеріні, Секстет і Квінтет з двома валторнами Бетховена та ін. У закордонних концертах, зокрема у Великобританії (1980, на запрошення Товариства "Великобританія — СРСР"), ансамбль поряд із музикою західноєвропейських та російських композиторів грав твори Б. Лятошинського, А. Філіпенка, В. Сильвестрова та Є. Станковича.

У 1981 р. виповнилося 10 років від дня заснування ще одного струнного квартету — Київської філармонії (з 1983 р. — ім. М. Леонтовича) у складі С. Кобця, Ю. Харенка, В. Барабанова та В. Пантелєєва. Вперше квартет дебютував 1971 р. на XVI Міжнародному конкурсі ім. Лео Вейнера, на якому виконав Квартет № 5 Б. Бартока — один з технічно найскладніших творів світової квартетної літератури. Відтак успішно виступив на II Міжнародному фестивалі квартетів у Вільнюсі (1979); у складі численної делегації радянських митців єдиний представляв камерно-інструментальну музику на Днях культури СРСР у НДР. Резонансними були виступи ансамблю в сезон 1981—1982 рр., коли в семи концертах музикантам вдалося показати велику панораму розвитку квартетного жанру — від побутово-розважальної музики доби Й. Гайдна до інструментальних опусів сучасних авторів Є. Станковича, В. Сильвестрова, А. Шнітке тощо. З особливою місією виступив Квартет ім. М. Леонтовича на фестивалі "Київська весна" (1984), розпочавши виконання усіх квартетів Й. Гайдна.

Аналіз репертуарної політики у цей час дозволяє стверджувати, що поруч із вже усталеним репертуаром українські музиканти, зокрема солісти-інструменталісти, не оминають творів своїх сучасників. Охоче у цей час виконуються камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського, А. Штогаренка, М. Скорика, Є. Станковича, Ю. Іщенка тощо. Однак українську музику вітчизняні виконавці несміливо вводять до закордонних гастролей. Певною мірою це компенсували концерти, що відбувалися в країнах так званої соціалістичної демократії. Так, 1969 р. для участі у традиційному фестивалі "Варненське літо" виїхали українські композитори А. Штогаренко, А. Філіпенко, Л. Колодуб та диригент В. Кожухар. Болгарськими музикантами виконувалися їхні твори, а також "Гуцульський триптих" М. Скорика. У цьому контексті лише поодинокі виступи наших музикантів становлять виняток. Так, 1975 р. під час гастролей у НДР В. Кожухар включив до концертної програми Концерт для оркестру "Карпатський" М. Скорика, який мав, до речі, великий успіх у дрезденської публіки. Того ж року диригент побував на гастролях на Кубі, де виконував Симфонію № 5 Д. Шостаковича, Іспанську симфонію Е. Лало та Симфонію № 40 Моцарта.

До закордонних виступів у 1975 р. були залучені співаки Київської опери, зокрема, А. Солов'яненко брав участь у концерті, присвяченому закриттю Днів культури СРСР в Румунії; Г. Туфтіна здійснила гастролі до Болгарії, де співала в "Аїді" й "Трубадурі" Дж. Верді та в "Хованщині" М. Мусоргського в Будапешті. Натомість у сольному концерті у Шотландії вона співала твори Г. і П. Майбород, Ю. Мейтуса, О. Білаша та ін. Того ж року побували в місячному турне містами Канади Є. Мірошниченко та Д. Гнатюк і дали там 15 концертів. Скрипалька О. Пархоменко виступила із сольним концертом (концертмейстер — Н. Дереновська) та в симфонічних концертах у Югославії. 1976 р. там само виступав Київський квартет ім. М. Лисенка. До програми артисти включили твори Є. Станковича. У 1977—1978 рр. на сценах оперних театрів Праги, Братислави, Софії та Відня виступала Г. Ципола. Тоді ж на сцені Нью-Йоркського театру Метрополітен-опера протягом сезону 1977/78 рр. виступав А. Солов'яненко.

У 1976 р. у рамках традиційних Днів Лейпцига в Києві відбувся концерт лейпцизького оркестру "Гевандхауза" під керівництвом Курта Мазура. У за-

ключному концерті до виконання Симфонії № 9 Бетховена було запрошено капели "Думка" (керівник — М. Кречко) і "Трембіта" (керівник — В. Пекар), хор Українського радіо і телебачення (керівник — В. Мальцев) та німецьких співаків-солістів.

Твори українських композиторів рідко потрапляють до концертних програм гастролерів із Москви. Виняток становить у 1977 р. концерт солістки Великого театру (Москва) Г. Олійниченко, яка його перший відділ у Київській філармонії присвятила романсам українських композиторів і Ю. Мазурка, котрий виступив у Києві з романсами Я. Лопатинського та М. Лисенка.

Слід сказати, що у 70-ті рр. між СРСР і закордонним світом було налагоджено дуже плідний і тісний обмін концертуючими музикантами та інструментальними колективами. За певними документами, що зберігаються в Архіві-музеї літератури й мистецтва, у 1973 р. радянський слухач мав змогу послухати твори у виконанні 40 диригентів, 13 симфонічних і камерних оркестрів, 13 інструментальних ансамблів, 18 органістів, 46 піаністів, 21 скрипаля, 7 віолончелістів тощо.

У 80-ті рр. ширшого розмаху набувають фестивальні заходи, збільшується число місцевих — в обласних центрах. Скажімо, у Дніпропетровську до 60-річчя утворення СРСР відбувається Всесоюзний фестиваль радянської музики (1982), в Донецьку у цей час проходять два фестивалі — "Прокоф'євська весна" та гітарного мистецтва, "Кришталеві струни", в Одесі — "Дунайська весна" та "Біла акація", в Луганську — фестиваль "Музичні прем'єри України". Водночас міцні позиції продовжують займати два всесоюзні фестивалі мистецтв, що проводяться у Києві.

Величезне число концертних заходів приурочується до 1500-річчя Києва: виконується багато маловідомої музики, зокрема камерної, а також написаної до цієї дати. Красномовним свідченням цього було проведення Всесоюзного фестивалю мистецтв "Київська весна". Вже сам перелік учасників свята свідчить про його надзвичайно високий мистецький рівень. Серед них були хор "Думка" і Камерний хор ім. Б. Лятошинського, камерний ансамбль "Гармонія", Квартет ім. М. Лисенка. Солістів представляло сузір'я відомих музикантів: скрипалька О. Пархоменко, піаніст М. Сук, співаки Д. Петриненко, А. Солов'яненко, М. Стеф'юк, М. Бієшу, О. Басистюк, М. Кондратюк, Д. Гнатюк, О. Ворошило та ін. Симфонічні концерти відбувалися під керівництвом Ф. Глущенка. Тріумфальними були виступи С. Ріхтера.

До 1000-ліття Хрещення Русі відбувається великий концерт у Київському театрі опери і балету. У виконанні Митрополичого хору Володимирського кафедрального собору прозвучали "Світе тихий" А. Веделя та "Небо і земля" К. Стеценка. До нього долучилися Студентський хор консерваторії, капела "Думка", Київська чоловіча капела ім. Л. Ревуцького, соліст А. Солов'яненко. У фіналі звучала музика, спеціально написана до ювілею Є. Станковичем.

Знаменним для української культури було відзначення у 1982 р. 100-літнього ювілею від дня народження К. Стеценка, що тривав близько трьох місяців. Відбулися великі збірні та камерні концерти на київських сценах. З ініціативи онуків та за їх участю інструментальна музика К. Стеценка прозвучала під час гастрольного турне містами України — в Києві, Житомирі, Вінниці, Рівному, Бердянську, Дніпродзержинську, Ти-

врові, в рідному с. Квітки на його батьківщині.

Урочисті вечори, концерти хорової музики відбувалися в різних містах України до 100-річчя М. Леонтовича (1977). З цієї нагоди в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра його опери у редакції М. Скорика (постановник — І. Гамкало).

Великі урочистості відбулися у Львові до 100-річчя від дня народження С. Людкевича за участю самого ювіляра (1979). У виконанні Львівського симфонічного оркестру та капели "Трембіта" прозвучала кантата-симфонія композитора "Кавказ" (на слова Шевченка). З 1980 р. у Львові щорічно відзначається День С. Людкевича, незмінною складовою якого є виконання творів композитора. Відтоді також його ім'я носить концертний зал Львівської обласної філармонії.

У Харківській філармонії з нагоди 120-річчя В. Сокальського (1983) відбувся концерт із творів композитора. Виконувалися його Симфонія соль мінор, "Елегія" для віолончелі з оркестром (соліст — Г. Авер'янов), Оркестрова сюїта "Зліт соколів" (диригент — С. Госячинський). Концерти до 100-ліття Я. Степового проходили у Харкові та Києві. Ювілейні концерти у Львові та Києві відбулися до 70-річчя А. Кос-Анатольського (1980); у Київській філармонії — до 70-річчя Г. Майбороди (1983); у палаці "Україна" — до 70-річчя П. Майбороди (1989).

Ряд заходів відбувся до 90-річчя Б. Лятошинського (1985). У симфонічних концертах під керівництвом Ф. Глущенка прозвучали Симфонія № 3, "Слов'янська сюїта", "Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром". У камерних концертах виконувалися обробки українських народних пісень (солісти — Л. Юрченко, М. Стеф'юк, Л. Забіляста). У виконанні Камерного хору під керівництвом В. Іконника звучали хори на вірші Пушкіна, Шевченка, Рильського, Фета та Тютчева.

Окрасою багатьох вечорів стали виступи камерного оркестру СКУ "Перпетуум-мобіле" під керівництвом І. Блажкова (з 1983), який показав ряд унікальних програм. Прем'єрам, як правило, передувала велика дослідницька праця диригента, пов'язана часто з новою редакцією твору, або створення партитури на основі клавіру, окремих голосів чи рукопису. Зокрема, до них слід віднести вперше виконану в СРСР "Канаркову кантату" Г. Телемана, програмні твори "маестро капели" Д. Чімарози "Музична прогулянка на санях" Леопольда Моцарта, кантату "Сальве Регіна" Дж. Перголезі, рідко виконувані твори М. де Фальї та К.-Ф.-Е. Баха. До концертів оркестру залучалися співачки Л. Забіляста, Н. Толпиго, солісти Київської філармонії Т. Калустян, Ю. Олійник, М. Тененбаум, О. Мельник та ін.

40-річчя своєї діяльності на сході республіки відзначав симфонічний оркестр Ворошиловградської (Луганської) філармонії (1985, диригент — В. Леонов). Він підтримував безпосередні стосунки з українськими митцями, здійснював прем'єри їхніх творів. Зокрема, йдеться про Симфонію № 3 та Концерт для віолончелі з оркестром А. Штогаренка, Симфонію № 6 В. Кирейка, Камерну симфонію для двох скрипок з оркестром В. Губаренка та ін. Від початку 80-х рр. оркестр здійснив цікаві постановки: вперше виконав Симфонії № 1 та № 4 Г. Малера, Концерт для віолончелі з оркестром Д. Мійо, симфонію "Вік тривоги" для фортепіано з оркестром Л. Бернстайна. Із цим колективом свого часу виступали диригенти К. Еліасберг, К. Симеонов, С. Турчак,

солісти Б. Гмиря, С. Ріхтер, Т. Ніколаєва, Д. Ойстрах, В. Третьяков та ін.

Значні зміни в цій сфері українського мистецького життя намітилися в другій половині 80-х рр. під час так званої перебудови, коли почали налагоджуватися безпосередні творчі стосунки з музикантами заходу та української діаспори. Одним із репрезентативних заходів такого гатунку, що відбувся 1987 р., став концерт в одному з найпрестижніших залів Лінкольн-парку Нью-Йорка під назвою "Нові українці", спонсорований американцем українського походження В. Балеєм. Серед виконуваних творів були Симфонія № 3 Л. Колодуба (до 1500-ліття Києва), Симфонія № 4 Бібика, "Коли" (інтродукція та 9 мініатюр на вірші В. Хлєбникова) Л. Грабовського та дві Постлюдії В. Сильвестрова. Музична критика віднесла ці твори українців у виконанні американського камерного оркестру "Континуум" до однієї з найчудовіших програм. До незвичайних мистецьких подій належить також участь симфонічного оркестру УРСР під керівництвом І. Блажкова у музичному фестивалі "Варшавська осінь" (1989), де великий інтерес викликали твори Є. Станковича та І. Карабиця.

Із початком 80-х рр. в Україні розпочинається розбудова нової для її культури галузі — органного виконавства, головні передумови для якої виникли ще у 70-ті рр. Органний зал стає осередком музичного життя. Довкола нього концентруються кадровий склад органістів, вокалістів, налагоджується систематичне проведення концертів, конкурсів, проходять гастролі органістів союзних республік та світу, звучить музика минулого й сучасності — зарубіжна та українська.

Спершу у Львові в 1969—1970-х рр. було відкрито органний зал в колишньому костелі Св. Магдалени і розпочато публічні концерти органної музики, а в консерваторії зроблено перші спроби налагодити підготовку виконавців-органістів. Спочатку це здійснив професор С. Дайч у Львові, а відтак професор А. Котляревський у Києві. До того ж часу належать перші сольні концерти в супроводі органа. Так, оперна співачка В. Любимова підготувала концерти (за участю О. Петросян та А. Котляревського), в яких зазвучали арії з опер і ораторій Баха, Генделя, Глюка, Перголезі, Каччіні, Страделли, Масканьї, а також твори Бортнянського, Веделя, Березовського, Січинського, Лопатинського, Сокальського та ін.

До 1987 р. цілий ряд міст України мали у мистецькому користуванні великі органи, зокрема, у Львові, Донецьку, Києві, Сумах, Харкові, Ворошиловграді, Ялті, Одесі, Кам'янець-Подільському, Дніпропетровську, Вінниці, Білій Церкві, Чернівцях, Луцьку, Рівному, Ужгороді, Збаражі на Тернопільщині.

У 1981 р. відкрито Республіканський будинок органної і камерної музики, художнім керівником якого до 1986 р. був А. Котляревський. До штату запрошено музикантів-органістів, серед яких В. Михайлюк, Г. Булибенко, І. Калиновська, В. Кошуба, вокалісти О. Басистюк, І. Грицюк та ін. Окрасою цієї концертної установи у 80-ті рр. була Музична вітальня, де проходили концерти клавесиністів, камерної музики, літературно-музичні вечори. Вже на початку було проведено цикли абонементних концертів "З історії світової органної культури", "Органна спадщина Й.-С. Баха". Ця визначна культурна подія мала на меті не лише пропагувати світові надбання органної музики, але й сприяти творчості українських композиторів. Так, не останнє місце відтоді посідає органна музика у творчості Л. Дичко. До від-

криття Органного залу вона створила "Оду музиці" на слова Б. Олійника для хору, органу і струнного оркестру та приурочила виконання кантати "Вітер революції" на слова Тичини і Рильського. До того ж у концертах Всесоюзного фестивалю-огляду, в якому протягом 1982 р. виконувалася органна музика композиторів союзних республік, у Будинку камерної та органної музики відбулася також прем'єра ораторії для солістів, хору, струнних, ударних і органа "І нарекоша ім'я Київ" Л. Дичко та кантати для солістів, хору, оркестру і органа "Київ" (вірші М. Вінграновського) В. Губи. Ці концерти продемонстрували, що в українській музиці намітилася тенденція, спрямована на зв'язок органної музики з традиційним українським хоровим співом. В. Губа почав писати твори для органа ще у 60-ті рр. Його "Епічна поема" (1967) належала до перших у цьому жанрі в Україні. Згодом з'явився цілий ряд творів митця для органа, що дозволило провести перший монографічний концерт.

У 80-ті рр. (особливо в час "перебудови") щораз активніше виявляється тенденція, спрямована на пропаганду української музики. Цю ділянку концертного життя Республіки здійснювали усі філармонії, СКУ разом із обласними відділеннями, і зокрема, своєрідним монополістом у цьому стало Бюро пропаганди Українського відділення Музфонду. З 1987 р. воно було реорганізовано в Українське відділення Центру музичної інформації та пропаганди радянської музики СК СРСР. З початку 1990-х рр. об'єктом його уваги стала саме українська музика. З цією метою 1988 р. було укладено угоду між Центрмузінформом, Укрконцертом та багатьма філармоніями України. Українська музика почала звучати на багатьох підприємствах, в установах, музеях, навчальних закладах. Справжнього культурного розголосу набув постійно діючий лекторій у Будинку вчених АН УРСР.

До успішних проектів Центрмузінформу слід віднести проведення циклу концертів "Перше виконання", організацію гастролей окремих художніх колективів, влаштування обмінних симфонічних концертів у столицях Узбекистану, Грузії, Вірменії, сприяння розширенню і поглибленню мистецьких зарубіжних зв'язків. Саме у 80-ті рр. українська музика помітно виходить за межі України й виконується в Польщі, тодішній Югославії, Чехословаччині, Болгарії, Австрії, Англії, Італії, Греції, США, Франції, Фінляндії, ФРН тощо. Протягом 1984—1989 рр. у країнах соціалістичного табору та капіталістичних виконувалось понад 50 симфонічних і камерно-інструментальних творів українських композиторів. До найрепертуарніших належала музика В. Сильвестрова (Великобританія, Угорщина, ФРН, США, Австрія), В. Зубицького, Б. Лятошинського, Є. Станковича і М. Скорика. У Києві, натомість, відбулися концерти композиторів Болгарії, Фінляндії, Чехословаччини, ФРН, Західного Берліну та Кореї тощо. Центрмузінформ був причетний до організації концертів, фестивалів радянської музики у Харкові (1989), "Золоті трембіти" в Трускавці, до проведення пленумівських концертів у Донецьку й Львові та ін.

Одним із важливих осередків музичного життя України є концертна діяльність Будинку композиторів України. Реєстр концертних заходів цієї інституції є надзвичайно різноманітним і багатоплановим. Зрозуміло, що за своїм змістом усі концерти націлені на пропагування передусім музики українських композиторів. Так, протягом 1984—1989 рр. відбулося 29 авторських кон-

цертів: М. Скорика, О. Яковчука, Л. Колодуба, В. Птушкіна, Я. Фрейндлін, Ж. Колодуб, В. Кирейка, Г. Цицалюка, Я. Цегляра, Є. Станковича, В. Сильвестрова, А. Штогаренка, Ю. Мейтуса, О. Білаша, О. Левича, А. Мухи, Г. Ляшенка, П. Майбороди та ін. У контексті цього великої художньо-естетичної ваги набули вечори під рубрикою "Українська музична спадщина", зокрема, "Український романс", Псалми, "Нові твори українських композиторів". Концерти останнього циклу відбувалися за участю Камерного оркестру під керівництвом А. Шароєва. В них виконувалися Симфонієта Ж. Колодуб, Концерт для гобою і струнних В. Гомоляки, Сюїта В. Кирейка "Тіні забутих предків", Чотири пасторалі В. Шумейка, вокальний цикл "Пастелі" (на вірші П. Тичини) для сопрано в супроводі оркестру Г. Ляшенка та "Образи" О. Канерштейна. У третьому концерті з цього циклу прозвучала Симфонія № 4 для сопрано, струнних і клавесина О. Канерштейна, Концерт для фортепіано, гобоя і струнних Ю. Іщенка. Солістами виступили співачка К. Радченко, М. Деснов (гобой) і В. Матюхін (фортепіано).

Відбувалися також вечори, присвячені творчості Б. Лятошинського, М. Березовського, а також концерти з нагоди 125-ліття В. Сокальського, Я. Степового, Я. Лопатинського, 100-ліття В. Барвінського, Л. Ревуцького, 110-ліття С. Людкевича та ін. Цикл "Антологія українського квартету" знайомив слухачів із цікавим і своєрідним надбанням українських митців у цьому жанрі. Існування при Будинку композиторів Дискусійного клубу, Клубу творчої молоді, клубу "Музичні зустрічі" для дітей, "Музичні бесіди" стимулювало пошук розширення меж виконуваної музики. Тому поруч із творами сучасних українських авторів звучали твори митців інших республік. Так, протягом зазначеного періоду відбулося 26 концертів композиторів Латвії, Дагестану, Литви, Москви (А. Шнітке, Г. Дмитрієва, Р. Щедріна, В. Кожевнікова, В. Кікти). Натомість українська музика виконувалася в інших республіках Союзу.

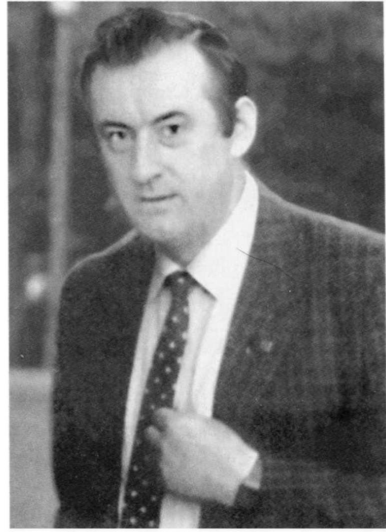
Зарубіжна музика також була в полі зору заходів Будинку композиторів. Про це свідчать концерти, присвячені 300-річчю Г. Генделя і Й.-С. Баха, 175-річчю Р. Шумана і Ф. Шопена, 200-ліття К.-М. Вебера, 125-річчю Г. Малера, 100-річчю А. Берга. До того ж відбувся концерт під назвою "Американська музика". Поряд із цим відзначалися ювілейні дати, приурочені до 175-ліття О. Даргомижського, 150-ліття М. Мусоргського та П. Чайковського тощо.

Із початком горбачовської "перебудови" (1985—1986) дещо згортаються гастрольні виступи цілої плеяди музикантів — виконавців з РСФСР — інструменталістів та вокалістів. Ця тенденція прогресуватиме від року до року, буде відчутною у 90-ті рр. XX ст. Перелом наступить на початку 2000 р.

Музичне життя останнього десятиліття XX ст., враховуючи кардинальні зміни в державному устрої, у порівнянні з попереднім (60—80-ті рр.), характеризується рядом важливих особливостей. Хоча події в Україні початку 90-х рр. розвивались мирним шляхом, вони були сповнені драматизму протистояння протилежних сил — прибічників становлення незалежної держави (на чолі з Народним рухом України) та прорадянських (прихильників збереження СРСР).

На початку 90-х рр. через стрімке зростання інфляції державні концертні установи, зокрема "Укрконцерт", фактично припинили своє існування, а з ними й планові гастролі музичних колек-

Вікторія Лук'янець.



Анатолій Кочерга.

тивів, що, своєю чергою, за відсутності фінансової підтримки держави, опинилися на межі виживання. Натомість відкриття зовнішніх кордонів країни дало їм можливість більш-менш вільного виїзду за кордон і певною мірою компенсувати відсутність заробітку на проживання вдома. Так, наприклад, солістами Віденської опери стали А. Кочерга і В. Лук'янець.

Однією з важливих складових концертого життя України 90-х рр. XX ст. став фестивальний рух — явище абсолютно нове у порівнянні з попередніми роками, що певною мірою замінив регулярне концертування. Першою фестивальною "ластівкою" став Kyiv Music Fest (1990, засновники — Міністерство культури України та Національна спілка композиторів України), який став своєрідним провісником державної незалежності. Він уперше представляв українську музику як цілком самостійне й осібне явище, вільне від "керівних і спрямовуючих" панівних ідеологічних настанов. Концепцією фестивалю стала презентація української музики у світовому контексті, усвідомлення вітчизняними митцями себе і своєї самобутньої культури в світлі загальних світових процесів. Девіз Kyiv Music Fest — "Музика і Світ — Світ і Музика", сформульований на другому фестивалі, і донині є його головним і пріоритетним чинником.

Вже сама назва фестивалю Kyiv Music Fest засвідчила, що Київ відтепер не "музична провінція імперії", а самодостатній культурний центр з високим, конкурентоздатним у світі рівнем композиторської творчості й виконавства, здатний стати в один ряд зі світовими музичними столицями, як, наприклад, "Варшавська осінь", "Празька весна" тощо.

Певною мірою, народження Kyiv Music Fest стало реакцією на кризові явища в музичній культурі взагалі та в Спілці композиторів України зокрема. Фестиваль сприяв суттєвому пожвавленню музичного життя, перевищуючи роль "демонстрації творчих досягнень" спілчанських пленумів, розширював ін-

формаційні рамки. Сучасна музика репрезентувалася поруч із класикою, тим самим підвищуючи загальний емоційно-естетичний рівень за рахунок творів, що витримали випробування часом. Неабияке значення мала акцентуація саме вітчизняної класичної спадщини (М. Колачевського, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.). Фестиваль стимулював народження багатьох талановитих творів: виконуватися на Fest'і стало престижним для композитора. Саме тут вперше прозвучали такі визнані композиції, як симфонія-елегія "Ворзель" Л. Грабовського, "Молитва Катерини" І. Карабиця (1992), "Поема скорботи" Є. Станковича (1994), симфонія "De profundis" В. Губаренка (1996) та ін.

За роки існування Kyiv Music Fest переживав різні етапи — сприятливі й не дуже, але здобув і затвердив реноме найголовнішого в країні фестивалю академічної музики. У кризовому 1996 р., коли фінансове становище було особливо важким і до останнього часу існували сумніви щодо можливості його проведення, постійний директор Fest'у І. Карабиць писав: "Київ Музик Фест став невід'ємною складовою культурного життя столиці. Уже хоча б тому мусимо будь-що витримати! Заради мети, яку поставили перед собою". Усі роки він самовіддано служив цій справі до своєї трагічної смерті у 2001 р.

Аналіз концертних програм Kyiv Music Fest віддзеркалив кризові явища в українському симфонічному жанрі. Так, на першому фестивалі прозвучало 20 українських симфонічних творів; відбулося 10 концертів, у яких взяло участь 9 симфонічних оркестрів. На VI фестивалі (1995) у 5 концертах взяли участь 3 симфонічні оркестри, які виконали 9 українських творів. На одинадцятому Fest'і (2000) відповідно 5 концертів, 4 оркестри, 12 творів, з яких власне симфоній — 2 (В. Губаренка та М. Полоза), 5 симфонічних мініатюр та 5 концертів для різних інструментів з оркестром. На "Fest'2001" відбулося 5 симфонічних концертів за участю 4 оркестрів. При цьому з 18 українських симфонічних творів прем'єрними були Концерт для скрипки з оркестром № 3 М. Скорика, "Казка" Л. Дичко, "П'ять поем" М. Коляди — Л. Колодуба та декілька творів для естрадно-симфонічного складу оркестру.

Натомість камерний жанр переживає справжній розквіт: велика кількість висококласних камерних оркестрів ("Київська камерата", "Київські солісти", "Archi", "Рикошет" та ін.), ансамблів, музикантів-солістів спричинили народження численних творів (на кожному фестивалі кількість камерних концертів переважає впродовж усього часу). Позначені розмаїттям стилів, написані для найрізноманітніших інструментальних складів, вони уповні віддзеркалюють калейдоскопічність картини сучасного світу доби постмодернізму.

Поява на українських теренах міжнародного музичного фестивалю у 1990 р. засвідчила знесення культурної "залізної завіси", що протягом десятиліть відмежовувала Україну від навколишнього світу. Відтоді вона вперше отримала можливість установлення прямих культурних контактів із закордоном без посередництва Москви. Сучасна зарубіжна музика та її представники перестали бути terra incognita для вітчизняних композиторів і музикантів.

Саме Kyiv Music Fest вперше гостинно відчинив двері композиторам української діаспори, актуалізував їх твори на історичній батьківщині. Відтепер вони отримали змогу особисто представляти свою музику українському слухачеві та встановити контакти з колегами,

Камерний оркестр "Київські солісти". У центрі — Б. Которович.

включитися в музичне життя України. Вірко Балей, Роман Савицький та Ігор Соневицький (США), Мар'ян Кузан (Франція), Анатолій Мірошник (Австралія), Юрій Фіала та Гері Кулеша (Канада) стали членами Національної спілки композиторів України.

У рамках Kyiv Music Fest були започатковані творчі зустрічі, майстер-класи, круглі столи, лекції й семінари за участю закордонних гостей, які відтоді стали обов'язковими атрибутами фестивального життя. Новітньою акцією стало проведення в рамках фестивалю науково-теоретичної конференції на ювілейному X Fest'і "Українська тема у світовій музичній культурі" (2000), яка багато в чому стала можливою саме завдяки йому, підсумувала певні фестивальні тенденції і стала непересічним досягненням українознавчої думки.

Це був перший український міжнародний фестиваль академічної музики, який ознаменував собою новий етап розвитку вітчизняної музичної культури.

Kyiv Music Fest поклав початок музичного фестивального руху в Україні. Так, у його рамках зародився Міжнародний форум музики молодих, який буквально через два роки перетворився на самостійну й самодостатню творчу акцію з високим міжнародним рейтингом, широким представництвом.

Паралельно з фестивалем були організовані "Музичні прем'єри сезону" — фестиваль Київської організації НСКУ. Формально він був внутрішньою творчою акцією, одначе вже з перших років мав досить вагомий міжнародний "струмінь": на ньому звучало багато зарубіжної музики, він приймав іноземних музикантів. Його унікальна концепція — прем'єрний показ творів київських композиторів, що народилися протягом попереднього року, — зробила його предметом заздрощів багатьох європейських композиторів. З часом організатори, намагаючись урізноманітнити фестивальні програми й зробити їх цікавішими й видовищними, стали поступово "дрейфувати" у бік Fest'у (експозиція україн-

Г. Ляшенко, М. Скорик, Р. Жук (Канада), Л. Дичко та І. Жук (Канада). На фестивалі "Прем'єри сезону".

ської музики на тлі світової, запрошення в гості найцікавіших учасників інших фестивалів).

У перші роки незалежності України в музичній культурі активізувалися відцентрові процеси. Поруч із Києвом як найбільшим культурним центром країни постали Львів (у 1995 р. тут започатковано щорічний міжнародний фестиваль сучасної музики "Контрасти"); Одеса (у тому ж році тут народився міжнародний фестиваль "Два дні і дві ночі нової музики"); Харків ("Харківські асамблеї"). Окрім постійних фестивалів, відбувалися й разові акції, наприклад, "Україна і світ бароко" (Київ, 1994), "Віртуози" (Львів, 1994), "Стравинський і Україна" (Київ—Луцьк—Устилуг, 1994).

З часом до фестивального життя долучилися обласні й навіть районні центри: у Харкові проводиться фестиваль "С. Рахманінов та українська культура", у Запоріжжі — "Бароко і авангард", у Каневі — "Фарботони", в Кіровограді — "Травневі музичні зустрічі" та ін.

Абсолютно новим явищем, неможливим в умовах тоталітарної держави, стали прямі міжнародні контакти митців. Завдяки демократизації суспільного життя на зміну пануючій "вертикалі" прийшли стосунки "по горизонталі". Так, саме завдяки їм організатори фестивалів дістали змогу запросити провідних композиторів і виконавців світу, а саме К. Пендерецького, Дж. Цонтакіса, Я. Ксенакіса, квартет Ізаї, тріо "Аулос" та ін. Проте економічні негаразди в країні і, як наслідок, вкрай обмежені фестивальні бюджети (а доволі часто проводилися взагалі "в борг") унеможливили запрошення гостей за бажанням оргкомітету чи світовим рейтингом: всі іноземні композитори й виконавці приїздили власним коштом чи завдяки підтримці різноманітних (закордонних же) фондів. Нерідко були випадки, коли "прибульці" презентували відверто слабкі твори (як, наприклад, Н. Сингаївська з Канади, В. Олбрайт із США) чи виконавську безпорадність.

Завдяки демократизації українського суспільства налагодилось співробітництво закордонних музикантів із вітчизняними колективами. Так, багато років головним диригентом Одеського симфонічного оркестру є американський громадянин Х. Ерл, Національний симфонічний оркестр деякий час очолював громадянин Австралії Т. Кучар. Гостьовим диригентом та одним із співдиректорів Kyiv Music Fest кілька років був американський громадянин В. Балей, у Львові — швейцарський диригент

Г. Матес, в Луганську — австрійський Й. Шмідт.

Деякі українські колективи — камерні хори, оркестри, ансамблі створювались винятково для закордонного показу, як-от чоловічий хор "Боян" при Капелі ім. Л. Ревуцького (Київ), "Камерата Леоніс" (Львів), "Колегіум музикум" (Київ) та ін. На філармонійних засадах створюються міжнародні колективи (наприклад, Камерний оркестр Чорноморських країн). Новітнім явищем української музичної культури стали приватні музичні колективи, як-от симфонічний оркестр і хор під керівництвом Р. Макмерріна (Київ), камерний оркестр "Пори року" (Дніпропетровськ) та ін.

У рамках львівських "Контрастів" 1996 р. було започатковано проведення монографічних концертів (авторський концерт Є. Станковича). Цю ініціативу підхопили й інші фестивалі, зокрема, Kyiv Music Fest (авторський концерт М. Скорика, 1998), "Музичні прем'єри сезону" (концерт В. Губаренка, 2000) та ін. Продовжувалась і практика авторських концертів з нагоди тих чи інших ювілеїв: В. Губаренка, Є. Станковича, В. Степурка, Б. Фільц та ін., — що також стали непересічним явищем музичного життя.

На початку 90-х рр. із розвалом Укрконцерту фактично було перервано непогано налагоджену за радянських часів регулярну концертну діяльність стаціонарних музичних колективів. У результаті для мешканців багатьох провінційних міст фестиваль став чи не єдиною можливістю побачити у себе в гостях академічних музикантів зі столиці та інших міст України. А самі колективи за браком коштів перестали здійснювати будь-яку гастрольну діяльність в межах України. Хоча завдяки "горизонтальним" — тобто особистим — зв'язкам частим явищем стали закордонні турне українських хорових колективів, оркестрів, ансамблів і навіть театральних труп "за рахунок приймаючої сторони", часто організованих на кабальних умовах: маленькі гонорари (а то й їх відсутність), погані умови проживання, важкі умови праці, виснажлива дорога тощо.

В. Олбрайт і Дж. Крамб.
На Київському музичному фестивалі.

Останнім часом у Києві намітився значний перелом у бік класичної музики. Так, регулярно організовуються гастролі оперних та балетних труп Великого й Маріїнського театрів, ансамблів "Віртуози Москви" (художній керівник — В. Співаков), "Московські солісти" (Ю. Башмет) та ін. Однак переважно це комерційні проекти з дуже високими цінами на квитки.

Завдяки фінансовій підтримці Міністерства культури і мистецтв України, Головного управління культури столичної адміністрації у Києві вхід на фестивалі академічної музики зазвичай вільний. На місцях же фінансові питання полагоджуються завдяки допомозі місцевих адміністрацій та, у кращому випадку, ще й спонсорів. Так, наприклад, у Кіровограді на "Травневих музичних зустрічах", квитки на концерти фести-

В. Балей (США) та І. Карабиць.

валю не перевищували 2—5 грн, обумовлюючи їх доступність демократичній глядацькій аудиторії.

До позитивних рис музичного життя України 90-х рр. належить народження численних музичних колективів. Насамперед це стосується хорового жанру. Тільки у Києві засновано камерні хори "Київ" (1990), "Хрещатик", "Київські фрески", "Відродження", "Благовіст" та ін. Широковідомими в Україні стали реґіональні хори "Орейя" (Житомир), "Глорія" (Львів), "Легенда" (Дрогобич), муніципальні камерні хори з Чернігова, Кіровограда, Вінниці, Луцька; колективи Миколаївського коледжу культури, Донецької консерваторії, Дніпропетровського музичного училища тощо. Своєю чергою це спричинило справжній творчий вибух у жанрі хорової музики. По-перше, було знято табу з вітчизняної духовної музики, і багатовіковий пласт духовних творів суттєво збагатив репертуар. Окрім того, постійно народжуються новітні твори на духовну тематику (Л. Дичко, В. Степурка, Б. Фільц та ін.). При цьому, пріоритетність православної традиції не заважає композиторам паралельно звертатися й до жанрів західної духовної традиції (В. Польова, М. Шух).

Взаємопов'язане з розквітом української хорової музики і народження численних хорових фестивалів, насамперед "Золотоверхого Києва", започаткованого керівником муніципального хору "Київ" М. Гобдичем у 1997 р. Окрім пропагування хорової творчості сучасних композиторів В. Степурка, Ю. Алжнєва, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Рунчака, М. Скорика та ін., презентації кращих вітчизняних хорів, він виконує роль ще й своєрідного хорового симпозіуму, на який запрошуються для обміну думками провідні хормейстери країни. Осібне місце посів Хорфест'1999, на якому відбувся конкурс українських псалмів, що стимулював появу високохудожніх творів Г. Гаврилець, І. Алексійчук, Б. Фільц та ін. До того ж дирекцією хору "Київ" до кожного фестивалю друкуються ноти та записуються CD, які розповсюджуються серед його учасників. Окрім "Золотоверхого Києва", Україна нині має такі, як "Південна Пальміра" (Одеса, заснований 1994 р.), "Пасхальні співи" (Рівне, заснований 1997 р.) та інші хорові фестивалі.

Значним стимулом розвитку хорової справи в Україні є й численні хорові конкурси, також народжені за роки державної незалежності: імені Лесі Українки (Луцьк, з 1997 р.), "Артемівські зорі" (Сімферополь, з 1998 р.), фестиваль-конкурс у Ялті (з 1999 р.), імені Д. Січинського (Івано-Франківськ, з 2000 р.), дитячий "Золотий Орфей" (Кіровоград, з 2001 р.) тощо.

Природно, що такими ж численними, враховуючи співучість української нації, є конкурси вокалістів — оперних співаків імені С. Крушельницької (Львів, з 1991 р.), імені І. Паторжинського (Луганськ, з 1997 р.), імені І. Алчевського (Харків, з 1999 р.), імені А. Солов'яненка (Донецьк, з 1999) тощо.

Микола Гобдич і хор "Київ".

Цікаво, що "конкурсний рух" поширився й на інші виконавські галузі, сприяючи децентралізації культури й більш-менш заповнюючи гастрольну прогалину. Найбільше їх, звісно, мають піаністи: від наймолодших до дорослих. Конкурси пам'яті В. Горовиця (Київ, з 1994 р.) та В. Крайнєва (Харків, з 1992 р.) уже встигли набути міжнародного статусу й мають високий рейтинг у світі; реґіональні: "Маленький принц" (Запоріжжя), А. Караманова (Сімферополь), імені Г. Нейгауза (Кіровоград), "На батьківщині С. Прокоф'єва" (Донецьк), імені Н. Нижанківського (Стрий). Мають свої конкурси скрипалі (Б. Которовича, Харків, з 1992 р.), саксофоністи (СЕЛМЕР-Париж в Україні, Київ), бандуристи (Київ, з 1994 р.).

Держава не стояла осторонь цього процесу й сприяла започаткуванню всеукраїнських конкурсів симфонічних (імені С. Турчака, 1998) та хорових диригентів.

Статусу міжнародних набули до того Республіканський конкурс ім. М.В. Лисенка (з 1992 р.), де претенденти змагаються в чотирьох номінаціях (фортепіано, скрипка, віолончель, сольний спів); конкурс виконавців на народних інструментах (з 1995); конкурс виконавців на дерев'яних, мідних духових та ударних інструментах (з 1990). Звичайно, цей комплекс змагань стимулює розвиток виконавської майстерності й привертає увагу міжнародної музичної спільноти.

Таким чином, 1990—1995 рр. ознаменували собою безперечний розквіт музичної культури, позначений динамічним зростанням кількості колективів, демократизацією їх репертуарної політики, встановленням численних зарубіжних контактів тощо. Однак, якщо на зорі нашої незалежності спостерігалась певна "децентралізація" культури, пожвавлення культурного життя не лише в центрі, а і в інших реґіонах України, то з 1996—1997 рр. ситуація кардинально змінилась — почався період стагнації. Інфляція "з'їдала" і без того невеликі залишкові кошти, виділені державою на культуру. Почалися перебої навіть у відносно налагодженому механізмі проведення фестивалів: 1997 р. не проводились ні "Музичні прем'єри сезону", ні Міжнародний форум музики молодих.

Всі ресурси (кошти, а значить, і талановиті кадри) знову стали концентруватись у Києві: тут незрівнянно вища зарплатня, більші перспективи професійного росту, закордонних гастролей та ін. Збільшенню фінансової "прірви"

між столичними та географічно-провінційними музичними колективами сприяло введення для перших статусу "Національного" (заробітна платня в них підвищилась на 100 %): Київський та Львівський театри опери та балету, Київський та Одеський державні симфонічні оркестри, Академічна хорова капела "Думка", Державний оркестр народних інструментів України, Державний академічний народний хор ім. Г. Верьовки, ансамбль солістів "Київська камерата" та ін. Відповідно фінансування провінційних колективів, як і раніше, здійснюється за залишковим принципом, що призводить до їх скорочення і навіть розформування.

Окрім того, протягом останніх 20 років спостерігається невпинне зменшення кількості музикантів-професіоналів у провінції. Початок йому поклала єврейська (у переважній більшості, хоча й не тільки) еміграція 80—90-х рр. Колишні українські музиканти нині грають у Бостоні й Тель-Авіві, Сіднеї й Мюнхені, на польських, угорських та інших теренах. За статистичними даними, наведеними газетою "Дзеркало тижня", відсоток музикантів із СРСР в оркестрах світу становить 37 %! Проблеми загострює і столиця, щороку збираючи "данину" з найздібніших, найталановитіших. І тому в оркестрі переважають студенти, а в репертуарі — перекладення для оркестру з солюючим гобоєм, флейтою чи альтом. Молодь, відколи припинився обов'язковий розподіл молодих спеціалістів вольовим рішенням Міністерства культури, у провінцію не повертається: занадто низькі ставки, немає житлового забезпечення (навіть у перспективі) тощо. Поодинокі винятки лише підтверджують сумне правило останніх років.

У столиці теж існує постійна міграція на Захід (зокрема, диригент В. Блажков, скрипаль О. Которович, трубач О. Потєєнко, флейтист А. Коган та багато ін.), але завдяки "поборам" з тої ж таки провінції, нестачі кадрів ще не відчувається. Натомість у провінції невпинно скорочується кількість музичних шкіл, зменшуються набори в музичні училища, до того ж конкурс там сьогодні практично відсутній (тобто вибирати вже немає з кого).

Отже, концертне життя 1990-х рр. пережило суттєве пожвавлення, ознаменувалося низкою позитивних процесів, хоча й не позбавленим проблем організаційно-фінансового характеру.

Розділ 4

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: ОПЕРА. БАЛЕТ. ОПЕРЕТА

Сцена з опери “Тарас Бульба” М. Лисенка. Тарас — П. Цесевич. 1924.

Музичний театр в Україні як самостійне мистецьке явище і феномен національної художньої культури сформувався й утвердився у європейському культурному просторі саме в XX ст., вбираючи досвід оперно-балетного мистецтва Європи і Росії, розвиваючи й перетворюючи традиції свого національного музично-драматичного театру і послідовно створюючи власний самобутній театр оперний, балетний та оперетковий. Початок XX ст. ознаменувався відкриттям у жовтні 1901 р. у Києві новозбудованого Міського театру на розі Володимирської та Фундуклеївської (нині — Богдана Хмельницького) вулиць, провідне місце в репертуарі якого посідали оперні вистави. Саме оперою М. Глинки "Життя за царя" ("Іван Сусанін") цей розкішний на той час театр розпочав своє творче життя, поступово вилучаючи з репертуару драматичні вистави та водевілі й замінюючи їх на балет і оперету.

Мистецьке життя початку XX ст. з усією його багатоликістю і строкатістю визначалося появою поряд із традиційними реалістичними, а часто й натуралістичними та етнографічно-фольклорними сценічними формами модерністських тенденцій і авангардистських естетичних напрямів.

Саме оперний театр став тим феноменом, де перетиналися і взаємодіяли європейська, російська й українська культури, де все виразніше проступав національний вектор. Україна в першій чверті XX ст. не мала свого національного оперного і балетного театру, лише в 1925 р. його як державну мистецьку інституцію було створено в Харкові, на той час столиці УРСР. Але починаючи з перших років XX ст. боротьба за національну оперу стала однією з головних проблем подальшого поступу професійної музично-театральної культури.

Вже в грудні 1903 р. Київський міський театр, де успішно працювала російська оперна трупа, утверджуючи різноманітний західноєвропейський і російський репертуар, осяяла українська оперна вистава, здійснена видатними діячами національної музично-театральної культури, яка упевнено довела свою художню зрілість і перспективність, наявність у ній не лише достойного оперного композитора М. Лисенка, але й справжнього оперного режисера М. Старицького.

Визначним явищем стала київська постановка української опери "Різдвяна ніч". Виставу готували до святкування 35-річчя музичної діяльності М. Лисен-

ка. Весь виконавський колектив театру працював з особливим піднесенням, це була перша опера, яку актори Київської російської антрепризи виконували українською мовою.

Як відзначала преса, "опера здійснювалася під безпосереднім керівництвом композитора і лібретиста М. Старицького. Нові декорації художника Ф.С. Красицького". Це коротке повідомлення свідчило про особливе ставлення постановників до нової вистави, бо для неї робилися спеціальні декорації, відповідні режисерському й композиторському задумові, в той час як для переважної більшості київських оперних прем'єр декораційне оформлення і костюми підбиралися на складі театру.

Сам М. Лисенко брав участь у всіх репетиціях, працював з диригентом І. Паліциним та співаками-акторами над кожним сольним епізодом, старанно розучував із хором колядки. Він писав у одному зі своїх листів (29 грудня 1903 р.): "Довелося такої праці тяжкої прийняти з постановкою опери: од ранку до вечора й з театру не вилазив". Хвилююча й піднесена атмосфера підготовки ювілею великого українського композитора наклала своєрідний відбиток на загальне режисерське розв'язання по-святковому урочистої оперної постановки.

Як згадував син композитора Остап, ювілейна вистава готувалась у тісній співдружбі М. Лисенка й М. Старицького, щовечора після репетицій вони обговорювали кожний епізод, обмірковували кожну деталь.

Присутній на цій виставі відомий український диригент О. Кошиць згадував: "Чудовий оркестр, широка сцена, прекрасні декорації, гарний український реквізит, першорядні оперові сили, чудовий ансамбль — це все робило відповідну рамку для цього твору. Враження було велике... Думка линула в те, здавалося, неможливе будуче, коли в цьому театрі буде лунати правдива українська опера. Дуже велике враження зробив на мене артист Лоський в ролі Пацюка. Акт з колядками — це було щось потрясаюче" [1].

Крім В. Лосського в постановці опери брали участь провідні співаки київського театру: партію Оксани виконувала К. Брун (в наступних виставах — В. Диковська), Вакули — О. Арцимович, Солохи — Є. Каретна, Чуба — С. Акимов, Голови — С. Дракулі, Дяка — І. Летичевський, а в епізодичних партіях виступили К. Ковелькова, Н. Бєлєвич, А. Горіна, О. Грінченко, Ф. Ернест і М. Енгель-Крон.

М. Старицький уважно й старанно працював з кожним виконавцем, вимагаючи правдивого й переконливого розкриття характерів вокально-сценічними засобами. Як потім згадував В. Лосський, така глибока режисерська праця була для тогочасної оперної сцени справою нечуваною, новою і прогресивною, бо більшість режисерів лише розводили виконавців, дбаючи про те, щоб ті не зіткнулися під час вистави лобами. М. Старицький вимагав від оперних акторів глибокої життєвої правди, вірних психологічних та побутових деталей. Разом з В. Лосським режисер наполегливо шукав сценічний образ Пацюка, який в опері змальовано інакше, ніж у повісті М. Гоголя: на сцені мав з'явитись старий запорожець, який в епічному монолозі розповідав би про зруйнування Запорозької Січі. Сцені "у Пацюка" режисер приділяв особливу увагу, розповідаючи співаку про звичаї та вдачу запорожців, відпрацьовуючи з ним кожен жест, кожну мізансцену. Соковитість, психологічна й побутова досто-

[1] М.В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенко. — Київ, 1968. — С. 469.

вірність мусили поєднуватись з романтичною піднесеністю й емоційною наснагою. Багато разів довелося повторювати епізод, коли Пацюк підкладав Вакулі заповітні черевички для Оксани. М. Старицький разом з артистом шукав пластичний малюнок, що був би найвиразнішим.

Такий творчий тандем режисера зі співаком над створенням вокально-сценічного характеру героя був для тогочасної оперної сцени справжнім новаторством. У виставі, як підкреслював О. Кошиць, був ще й чудовий ансамбль.

Усе це дає підстави говорити, що постановкою "Різдвяної ночі" М. Старицький вперше привніс на провінційну оперну сцену режисерські принципи українського музично-драматичного театру. Тріумфальний успіх опери, показаної при повних аншлагах п'ять разів (21, 22, 28 грудня 1903 р. і 4 січня 1904 р. у приміщенні театру і 26 квітня 1904 р. в Троїцькому народному домі), перелякав українофобів з Російського музичного товариства, які визначали репертуарну політику міського театру. Побоюючись поширення українофільських настроїв і підвищення інтересу до яскраво національної творчості М. Лисенка, керівники театру відмовилися від подальшої співпраці з улюбленим киянами композитором, відверто ігноруючи його і понад десять років не відповідаючи на настійні вимоги громадськості втілити Лисенкового "Тараса Бульбу" за М. Гоголем. Лише в сезоні 1913/14 р. антерпренер М. Багров після рішень театральної комісії Київської міської думи включив до репертуарного плану цю героїко-патріотичну оперу, в якій партію Тараса Бульби хотів співати відомий бас українець М. Донець, щойно прийнятий до трупи, а партію його дружини Насті мала виконувати нова примадонна — племінниця М. Садовського, прекрасне драматичне сопрано К. Воронець. Проте замість монументального "Тараса Бульби" М. Багров спромігся поставити лише одноактову Лисенкову імпресіоністично-модерну оперу-мініатюру "Ноктюрн", прем'єра якої відбулася 3 лютого 1914 р. в один вечір із "Лакме" Ж. Масне [2].

Постановка, здійснена диригентом Я. Позеном і режисером О. Улухановим, пройшла з великим успіхом. Рецензент українського часопису "Сяйво" наголошував: «"Ноктюрн" — повен старих та лагідних мелодій, але разом із тим його написано по останньому слову сучасної теорії музики. Він подібний до старих фаянсових курантів, але зроблених по новій техніці. З боку постановки Київською оперою "Ноктюрн" було представлено щонайкраще. Шкода тільки, що не було до повного стилю клавікорд, а то звичайне піаніно дуже різало очі. Надзвичайно привабний і граціозний був балет під орудою п. Романовського» [3].

«"Ноктюрн" поставлено в міському театрі дуже вдало, — відзначала "Киевская мысль", — виконавці ролей із доречним настроєм проспівали окремі арії та ансамблі. Взагалі маленькі ролі "Ноктюрна" відпрацьовані артистами дуже ретельно і вони надали цій речі відтінку м'якого і тихого суму» [4].

Після тріумфу "Ноктюрну" керівництво театру надовго відвернулося від спадщини М. Лисенка. Його опери поряд із творами С. Гулака-Артемовського, М. Аркаса, Г. Козаченка, Д. Січинського були в діючому репертуарі галицької "Руської бесіди" Й. Стадника

[2] Киевская мысль. — 1914. — 29 янв.

[3] Сяйво. — 1914. — № 3 (берез.). — С. 101—102.

[4] Киевская мысль. — 1914. — 5 февр.

Сцена з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка. Тарас — П. Цесевич. 1924.

та першого стаціонарного українського театру М. Садовського, відкритого в Києві у 1907 р., що працював аж до 1919 р.

Лютнева та Жовтнева революції 1917 р. відкрили широкі перспективи для розвитку українського оперно-балетного й опереткового мистецтва. У полум'ї революційних подій, у буремні дні громадянської війни 28 липня 1919 р. у Києві постановкою опери "Утоплена" М. Лисенка почала своє творче життя Українська музична драма — своєрідний прообраз національного оперно-балетного театру. В оригінальних шуканнях об'єдналися таланти фундаторів Музичної драми — композитора Я. Степового, режисера Л. Курбаса, співачки-актриси М. Литвиненко-Вольгемут, російського танцівника і балетмейстера М. Мордкіна. Попереду були постановки "Гальки" С. Монюшка, "Князя Ігоря" О. Бородіна, "Тараса Бульби" М. Лисенка, над втіленням яких працював Л. Курбас. Але «30 серпня, в день прем'єри "Гальки", з-за Дніпра почав бити по Києву Денікін, а від Жулян йому відповідав Петлюра» [5]. Так припинив свою коротку творчу діяльність колектив Української музичної драми. Та його мистецькі принципи мали велике значення для створення майбутнього національного оперно-балетного театру. Адже в його роботі гармонійно поєдналися продовження і розвиток реалістичних традицій українського класичного театру корифеїв, зокрема Театру М. Садовського, вихідці з якого — М. Литвиненко-Вольгемут і С. Бутовський — були провідними акторами

[5] Музика. — 1923. — № 2. — С. 20.

Музичної драми, сміливі шукання експериментаторів Л. Курбаса, А. Петрицького і досвід російського та світового музично-театрального мистецтва, що його принесли в колектив Л. Собінов, М. Мордкін, М. Багриновський.

На початку 20-х рр. навколо питання про створення українських оперно-балетних театрів розгортається гостра мистецька боротьба. На сценах Харкова, Києва, Одеси в репертуарі російських оперних антреприз з'являються спорадичні вистави національних опер, що виконуються українською мовою. Визначною подією стає перша музично-сценічна інтерпретація героїко-патріотичної опери М. Лисенка "Тарас Бульба", здійснена 3 жовтня 1924 р. на харківській сцені режисером М. Боголюбовим. Реалістичну, пройняту героїчним пафосом виставу режисер-постановник прагнув наблизити до твору М. Гоголя, ввівши фінальну сцену спалення Тараса. «На високому бутафорському багатті "палав" Тарас, осяяний червоним полум'ям, а за лаштунками козаки, що пливли на човнах, співали "Гей, гук, мати, гук". Тарас кричав їм оті відомі поради, але його вдарили колякою, стовп диму закрив борця. Козача пісня тихне, тихне в далечині» [6].

Найвищим мистецьким досягненням вистави став образ Тараса, створений П. Цесевичем. Колись іще М. Лисенко неодноразово говорив цьому талановитому акторові, що він був би чудовим виконавцем партії Тараса Бульби. І мрія великого композитора здійснилася. Богатирська постать широкоплечого й могутнього Тараса наче зійшла зі сторінок Гоголевої повісті й засяяла яскравими музично-сценічними барвами. То був цілісний характер людини великої мудрості, життєвого досвіду, палкої вдачі.

Постановка викликала гострі суперечки в пресі, що точилися навколо музики твору та його сценічної інтерпретації: в полемічному запалі дехто вбачав у ній "лише старомодну музику". Та й тогочасна критика, негативно оцінюючи оперу, не помітила, що саме вистава "Тарас Бульба" стала останньою і найвагомішою цеглиною, закладеною у фундамент українського оперного театру і що після цієї постановки зволікати з його організацією вже неможливо.

Перший такий театр було створено в Харкові. Відкриття його відбулося 3 жовтня 1925 р. в урочистій і святковій обстановці. "Дата 3-го жовтня — дата історична, — відзначав журнал "Нове мистецтво", — тому що відкриття української опери — це не тільки народження ще однієї культурної установи, це нова доба. Перша українська опера повинна бути центром, навколо якого групуватимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи" [7].

І ця нова доба справді розпочалася, бо вже з перших самостійних кроків молодий український оперно-балетний колектив пішов своїм самобутнім шляхом, шляхом сміливих шукань та експериментів, борючись із "традиційною" оперною "вампучністю", прагнучи оновити канонічні форми й наповнити їх життєвою правдою. На його шляху були й дуже суперечливі експерименти, надто спірні вистави, але шукання нового постійно супроводжувалися опануванням кращих досягнень і традицій вітчизняної класичної спадщини.

Першою виставою новоствореного театру була постановка опери М. Мусоргського "Сорочинський ярмарок", здійснена диригентом Л. Штейнбергом,

[6] Червоний шлях. — 1924. — № 11/12. — С. 211.

[7] Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 3.

Сцена з балету Є. Станковича "Ольга". 1981.

режисером М. Боголюбовим, художником А. Петрицьким, балетмейстером Р. Баланотті. А першою виставою зовсім молодої та недосвідченої балетної трупи стала одна з перлин світового хореографічного репертуару — "Лебедине озеро" П. Чайковського.

Сміливі й ризиковані експерименти превалювали в молодому оперному театрі над виставами, пройнятими пієтетом до кращих традицій минулого. Оновлювати, перебудовувати, реформувати оперну сцену з її заскнілими канонами помпезної статуарності прагнули і молоді художники-декоратори, і актори, і режисери. І не лише прагнули, вони поспішали робити, робити сміливо, різко, часом занадто зухвало, іноді виплескуючи разом із водою старих традицій і саму "дитину" — природу оперної вистави, її музично-сценічну гармонійну єдність, синтез усіх компонентів. Внутрішні суперечності були притаманні вже постановці "Сорочинського ярмарку", в якій академічність трактовки партитури Л. Штейнбергом не відповідала побутовій, інколи натуралістичній сценічній інтерпретації М. Боголюбова і відверто формальному, дуже умовному, часом буфонадному оформленню А. Петрицького. На сцені, затягнутій білим полотном, стояла шибениця з прив'язаною до неї червоною кулею, що мало означати вишневе дерево, а біля куліс, під склеє-

ним із шматків скла дзеркалом висів напис: "Річка Псло". Кілька збитих жердин із жмутом соломи мали бути хатою. Серед цих декорацій співаки, вдягнені майже карикатурно, повинні були з психологічною переконливістю передавати почуття гоголівських персонажів. І. Паторжинський пізніше згадував, що йому було "дивно й соромно... виходити на сцену з кольоровими плямами на обличчі замість гриму і тут же грати в ультрареалістичному плані" [8].

У постановці "Казки про царя Салтана" М. Римського-Корсакова, здійсненій диригентом Л. Штейнбергом, режисером В. Манзієм, художником О. Хвостенком-Хвостовим, панувала стилізація під мальовничий лубок, а співаки М. Литвиненко-Вольгемут (Мілітриса), І. Кученко (Гвидон) та інші повинні були грати у відверто гротескній манері. Чудовий ансамбль виконавців у виставі "Князь Ігор" О. Бородіна (постановка О. Брона, В. Боброва, А. Петрицького) потрапляв у спокійну й величну атмосферу — стилізацію під фрески Київської Русі; актори, вбрані у довгий, часом незграбний одяг, розмальований українським орнаментом, повільно й поважно походжали по сцені. І лише завдяки видатним співакам М. Литвиненко-Вольгемут та В. Гужовій (Ярославна), В. Любченкові й В. Будневичу (Ігор), І. Паторжинському (Галицький), І. Кученкові (Володимир Ігоревич), О. Ропській (Кончаківна) крізь стилізовані декорації та штучну пластику вистави пробивався живий струмінь людських почуттів героїв опери. "Паяци" Р. Леонкавалло В. Манзій і А. Петрицький чомусь перетворили на буфонаду з трагедійним фіналом [9], а у "Фаусті" режисер Е. Юнгвальд-Хилькевич передав тенорові мецо-сопранову партію Зібеля, перекрутив сюжетну й музичну тканину твору.

Князь Ігор — Б. Гмиря.

Відомий режисер Й. Лапицький, який з наступного сезону очолив Український оперний театр, дебютував постановкою "Севільського цирульника". У цій, сповненій іскристої режисерської вигадки, динамічній виставі (оформленій А. Петрицьким у вигляді конструкції з поворотним колом і рухливими меблями) блискучі образи створили І. Паторжинський (Базіліо), І. Кученко (Альмавіва), В. Любченко (Фігаро), О. Уляницька (Розіна). Проте в багатьох сценах опера суперечила партитурі: режисер "дер на безбарвне шмаття чудесну, світлу, наче пташиний спів, і ясну, немов італійський ранок, музику Россіні" [10].

Перший сезон був суперечливим, строкатим, але цікавим. Молодий колектив лише намацував свій шлях і, шукаючи, безперечно, помилявся, але всі його експерименти, навіть найсуперечливіші, закладали ґрунт для наступних досягнень. І недаремно, підбиваючи підсумки першого року роботи театру, преса

[8] Театр. — 1938. — № 9. — С. 16.
[9] Пролетарий. — 1926. — 22 марта.
[10] Там само. — 1927. — 16 марта.

відзначала, що "кожна прем'єра цього сезону займе почесне місце тієї книги, що зватиметься історією культурних здобутків Радянської України..." [11]

У наступному сезоні кількість державних оперних театрів зростає. "Після Харкова прилучились Київ і Одеса до цієї грандіозної роботи — будівництва української оперної культури" [12].

У тому ж сезоні (1926/27) у республіці організовується Об'єднання трьох оперних театрів під художнім керівництвом Й. Лапицького. Воно мало спрямувати їхню роботу у єдине творче річище, регулювати питання репертуару й кадрів, а також сприяти створенню українських оперних і балетних вистав.

Говорячи про великі плани роботи Об'єднання, Й. Лапицький підкреслював, що на шляху трьох колективів — три етапи: перший — період орієнтації, другий — початок виконання плану, третій — створення українського репертуару [13]. Одним із намічених заходів був обмін колективами між містами. Кожний із театрів мав гастролювати по 3—4 місяці в іншому місті, однак за весь сезон колективи встигли виїхати на гастролі лише один раз, оскільки переїзди вимагали великих матеріальних затрат. Прагнення дирекції до спільної й цілеспрямованої роботи на практиці не здійснювалось [14]. Кожний із театрів жив своїм життям, маючи свій репертуар, свої тенденції розвитку, хиби й проблеми. Тому Об'єднання, проіснувавши один сезон, було ліквідовано.

Київська опера, що розпочала свою діяльність 1 жовтня 1926 р. постановкою "Аїди", здійсненою диригентом А. Маргуляном, режисером Я. Гречнєвим, художником С. Евенбахом з видатною українською співачкою О. Петляш-Барілотті у заголовній партії, швидко розширює й збагачує свій репертуар [15].

На афіші молодого колективу з'являються "Намисто мадонни", "Мадам Баттерфляй", "Золотий півник", "Майстерзінгери", "Кармен", "Казки Гофмана", "Паяци", "Фауст", "Пікова дама", "Князь Ігор", "Сільська честь", "Севільський цирульник", а також балети "Лебедине озеро" та "Жизель". Крім того, в грудні 1926 р. було здійснено постановку опери сучасного композитора А. Пащенка "Орлиний бунт" ("Пугачовщина"), написаної 1925 р. і вперше поставленої у Ленінграді. У цій героїчній виставі, створеній диригентом О. Орловим, режисером О. Улухановим, художником С. Евенбахом, були яскраві сцени народного повстання; вражаючий вокально-сценічний образ соратника Пугачова мужнього й богатирського Хлопуші виліпив О. Мосін.

Уже в першому сезоні Київський театр став "на ґрунт серйозної роботи як у музично-виконавському, так і в режисерському напрямах" [16]. Цьому, безперечно, сприяла активна діяльність Й. Лапицького, О. Улуханова, а також гастрольні виступи Л. Собінова в Києві, Харкові та Одесі, які теж підносили художній рівень і творчу дисципліну українських оперних колективів.

Значним явищем сезону були вистави, що утверджували на сценах нових оперних колективів традиції національного театру корифеїв. Своєрідною передачею естафети класичного театру

[11] Нове мистецтво. — 1926. — № 13. — С. 8.

[12] Пролетарська правда. — 1926. — 3 жовт.

[13] Нове мистецтво. — 1926. — № 24. — С. 3.

[14] Там само. — 1926. — № 3. — С. 9.

[15] Пролетарська правда. — 1926. — 6 жовт.

[16] Нове мистецтво. — 1926. — № 27. — С. 4.

молодій українській опері стають "Наталка Полтавка" та "Запорожець за Дунаєм", показані на київській сцені в сезоні 1926/27 р.

У "Наталці Полтавці" поряд із М. Садовським — Виборним і П. Саксаганським — Возним виступають О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець; у "Запорожці за Дунаєм" партнером М. Литвиненко-Вольгемут стає П. Саксаганський, а в показаній 8 квітня 1927 р. "Катерині" М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець і весь злагоджений ансамбль переконливо довели, що традиції корифеїв живуть на сцені молодої національної опери.

Ці ж традиції, утверджуючись на сценах Харкова, Києва та Одеси, сприяли зростанню колективів трьох державних пересувних оперних театрів, що були створені у 1928 р. і згодом реорганізовані в стаціонарні в Дніпропетровську, Вінниці та Луганську.

Розширюючи й збагачуючи репертуар, оперні колективи республіки підвищують музично-сценічний рівень своїх постановок, успішно продовжують розвивати традиції національного театру, виховують нові кадри виконавців і поступово набувають власного творчого обличчя. Зокрема, коли звернутися лише до діяльності Одеського державного театру опери та балету, обмежившись сезоном 1929/30 р., можна наочно побачити, яким різноманітним був репертуар цього колективу, в якому напрямі йшло виховання його акторських кадрів та які проблеми виникали перед художнім керівництвом.

Сцена Одеського театру, як і інших оперних театрів республіки, була своєрідною ареною боротьби різних течій. Молоді митці, граючи у виставах, часом зовсім протилежних за своїми художніми принципами, ставали безпосередніми учасниками складного процесу становлення української оперної культури. Щоправда, ця боротьба в Одесі була менш гострою, ніж, скажімо, в Харкові чи Києві; однак і тут поруч з прагненнями режисера С. Бутовського до реалізму й побутової достовірності, що у таких виставах, як "Тарас Бульба", "Золотий обруч", "Дума чорноморська", розбивалися об гостру й підкреслено конструктивну умовність декорацій художників А. Петрицького, І. Назарова, Г. Павловича, В. Меллера, існували оригінальні сценічні експерименти режисера Я. Гречнєва, в яких виявлявся то відвертий формалізм ("Джонні награє"), то естетські захоплення ("Золотий півник" і "Турандот"), то заскнілі штампи помпезної статуарності ("Аїда", "Пікова дама" і навіть "Кармен").

В умовах шукань та експериментів, поруч із досвідченими диригентами Й. Прибіком і С. Столерманом виростав М. Покровський. У балетному колективі формувалися індивідуальності П. Вірського, М. Болотова, які вдало здійснили свої перші постановки "Червоного маку" та "Есмеральди", що були позначені рисами новаторства і яскравою танцювальністю [17].

Якими ж шляхами проходили шукання мистецьких колективів у період формування української оперно-балетної культури? Однією з найголовніших проблем оперного театру було створення сучасних вистав, пройнятих революційним пафосом. Над її розв'язанням українські театри почали працювати вже з перших своїх кроків, залучаючи до спільних шукань композиторів і лібретистів. Звичайно, пресловуті "осучаснені" вистави "Боротьба за комуну" чи "Серп і молот" не мали нічого спільного з розв'язанням цієї проблеми. Неба-

[17] Рад. мистецтво. — 1930. — № 14 (44). — С. 16.

гато спільного з цим мала також опера "Іскри" І. Ройзентура, здійснена у Києві в листопаді 1927 р. диригентом О. Орловим та режисером О. Улухановим.

Цікавішими були окремі сцени опери "Вибух" Б. Яновського за п'єсою Макар'єва "Тимошева рідня", створеної у Харкові диригентом А. Маргуляном, режисером В. Манзієм, художником А. Волненком. На сцені театру ожили революційні події 1917 р., що розгорталися динамічно й напружено. Партитура Яновського була втілена у гострій, конструктивній формі "сучасної" вистави, в якій були і досить цікаві сцени, зокрема в ресторані, наскок бандитів, у ревкомі, після якої починався безсюжетний кінофільм, який переривався вокальним апофеозом.

Героїкою революційної боротьби, актуальними ідеями сучасності була пройнята опера молодого одеського композитора В. Фемеліді "Розлом" за однойменною п'єсою Б. Лавреньова, яка більше нагадувала "драму на музиці, аніж справжню широку форму опери" [18]. Її постановники диригент С. Столерман, режисер Я. Гречнєв, художник Г. Павлович, вирішуючи виставу в "умовному реалізмі... та реальному символізмі" [19], прагнули показати політичне зростання матросів, які проходять шлях від розгнузданої, неорганізованої маси з "Дунькою" та розгульним "блатним" танцем, — до речі, блискуче поставленим П. Вірським (друга дія), — до могутньої сили, об'єднаної пролетарською дисципліною і революційною свідомістю (четверта дія). На умовній конструкції з велетенськими гарматами, що мала зображати крейсер, режисер побудував виразні, дещо загострені й надмірно динамізовані мізансцени, на тлі яких раптом з'являлися гасла проти озброєння і проти війни, відвертали увагу глядача.

У харківській постановці "Розлому", здійсненій у сезоні 1932/33 р., головну увагу було приділено розкриттю образів центральних персонажів опери: матроса-революціонера Артема Годуна, в музичній характеристиці якого переважають фанфарні, маршові інтонації, створив Ю. Кипоренко-Доманський; переконливими були лейтенант Штубе (М. Гришко) і легковажна Ксенія (З. Гайдай).

Створюючи разом з українськими композиторами оперні вистави на сучасну тематику, театри республіки зверталися й до героїчної історії рідного народу, прагнучи відтворити її сторінки засобами музично-вокального мистецтва.

У центрі постановки опери Б. Яновського "Дума чорноморська" (за думою "Про Самійла Кішку"), що розповідала про долю українських козаків, проданих татарами в турецьку неволю і звільнених своїми братами на чолі з отаманом Самійлом Кішкою, був народ, який жив і рухався на сцені в єдиному пориві. Диригент М. Радзієвський, режисер Ю. Лишанський, художник І. Стеценко, які здійснили постановку цієї вистави в Києві у листопаді 1929 р., показали, що "у боротьбі за звільнення головний герой — не Самійло Кішка, а всі невільники" [20].

Опера "Кармелюк" В. Костенка, присвячена легендарному образу ватажка селян, які повстали проти поміщиків і царських чиновників у 30-х рр. XIX ст., обійшла театри Харкова, Києва, Вінниці, Одеси й Дніпропетровська. У харківській виставі, здійсненій диригентом М. Вериківським, режисером С. Каргальським, художником І. Куроч-

[18] Пролетарська правда. — 1932. — 20 листоп.

[19] Програма сезону 1929—1930 років: Одеський державний театр опери та балету. — 1929. — С. 22.

[20] Вечірній Київ. — 1929. — 26 листоп.

кою-Армашевським, у центрі була велична й могутня постать Кармелюка, створена М. Гришком. Уже з першої появи героя, яку оркестр супроводив мелодією пісні "За Сибіром сонце сходить", що стала основою музичної характеристики персонажа, видатний співак підкреслював зв'язок Кармелюка з народом. Це виразно виявлялося в сцені повстанців, де герой закликав селян до помсти, а також у дев'ятій картині, де, ховаючись від переслідувачів у старій корчмі, він заглиблюється у свої сумні думи про народну долю.

Найвизначніший твір тогочасної української оперної музики — "Золотий обруч" Б. Лятошинського за повістю І. Франка "Захар Беркут" уже в сезоні 1930/31 р. дістає яскраве сценічне втілення у виставі Харківського театру, здійсненій диригентом А. Маргуляном, режисером М. Форегґером, художником А. Петрицьким. Героїчні події боротьби слов'янського племені тухольців з татарами за волю й незалежність рідного краю у XIII ст., відтворені композитором у широкому музичному полотні з виразними характеристиками персонажів і багатством оркестрових барв, були втілені на сцені у формі монументальної вистави з розгорнутими масовими сценами. У центрі вистави — мудрий та відданий справі боротьби з поневолювачами старий Захар Беркут у виконанні І. Паторжинського.

У київській постановці цієї опери, де вона йшла під назвою "Беркути" (диригент — А. Брагінський, режисер — В. Манзій, художник — О. Хвостенко-Хвостов), могутній образ Захара створив М. Донець, а в масових сценах "величність рухів, сумарна колективність їх влучно підкреслювали монументальність" [21] вистави.

В Одесі опера Б. Лятошинського була поставлена на сезон раніше диригентом С. Столерманом, режисером С. Бутовським, художником І. Назаровим у "плані монументальної історичної драми", з іскрометними танцями П. Вірського і вражаючим фіналом, коли у променях сонця спалахував золотий обруч — символ волі тухольців [22].

Здійснюючи вистави нових опер, молоді колективи велику увагу приділяли втіленню творів української, російської та зарубіжної класики.

До тлумачення класичної оперної спадщини з передових позицій сучасності театри республіки йшли складним, часом довгим шляхом. Часто-густо шедеври вітчизняних та зарубіжних композиторів ставали об'єктами вульгарно-соціологічних, формалістичних і натуралістичних режисерських вправ.

Однією з найголовніших стала проблема сценічної інтерпретації української класики, зокрема оперної спадщини М. Лисенка. Вже 15 жовтня 1927 р., відкриваючи свій другий сезон, Київський оперний театр показав постановку "Тараса Бульби", здійснену диригентом О. Орловим, режисером Г. Юрою, художником А. Петрицьким із М. Донцем у головній партії, В. Войтенком — Андрієм, М. Шуйським — Остапом, Д. Захаровою — Настею, М. Стефановичем — Воєводою. І хоча, як відзначала преса, вистава була «великим кроком уперед щодо перетворення "українізованої опери" в справжню українську оперу» [23], вона виявилася суперечливою і не мала внутрішньої художньої цілісності. Г. Юра ставив оперу в підкреслено реалістичних "побутових" барвах. А. Петрицький переніс дію

[21] Пролетарська правда. — 1930. — 3 жовт.

[22] Програма сезону 1929—1930 років. — С. 38.

[23] Нове мистецтво. — 1928. — № 9. — С. 9.

в дуже умовні конструкції з елементами барочної української архітектури, старовинної хати, з похиленим станком, прикрашеним збитою з жердин вежею зі жмутком соломи і деталями гармати, що мало символізувати Запорозьку Січ, а балетмейстер М. Дисковський у танці "Козачок" вдався до відвертого формалізму: одна за одною групи танцюючих вибігали, застигаючи в різних позах.

У харківській постановці "Тараса Бульби", здійсненій на початку 1928 р. А. Рудницьким, С. Каргальським і А. Петрицьким з Тарасом — І. Паторжинським, Остапом — В. Будневичем та Настею — К. Копйовою, режисер застосував у кульмінаційних епізодах ритмізовану пластику й фіксацію мізансцен. Особливо вражали масові сцени, зокрема картина облоги Дубна.

У жовтні 1928 р. оперою М. Лисенка відкрив свій перший сезон Державний пересувний оперний театр у Полтаві, але її постановник і диригент В. Йориш, режисер Е. Юнгвальд-Хилькевич, художник І. Курочка-Армашевський вдалися до формалістичних експериментів і виявили "повне нерозуміння характеру і стилю опери" [24].

У Вінниці, де перший сезон теж відкрився "Тарасом Бульбою", вистава нагадувала харківську, бо здійснювали її М. Вериківський, С. Каргальський та А. Петрицький.

Друга сценічна редакція цієї опери у Київському театрі була показана 28 вересня 1929 р. в інтерпретації М. Радзієвського, В. Манзія, І. Курочки-Армашевського з М. Донцем у партії Тараса. І хоча вистава мала великий успіх, постановники досить вільно обійшлися з партитурою М. Лисенка, переставивши й вилучивши окремі епізоди, вмонтувавши пісню "Коло млина".

З інших вистав національної класики найбільш вдалими були "Різдвяна ніч" М. Лисенка, здійснена у Києві в сезоні 1929/30 р., і опера "Купало" А. Вахнянина, яку поставили в той же час у Харкові А. Маргулян, С. Каргальський, А. Петрицький з М. Литвиненко-Вольгемут — Одаркою та І. Паторжинським — Максимом.

У роботі над постановкою російських та зарубіжних класичних опер режисери намагалися не лише переосмислювати загальновідомий і популярний твір, а й надавати не властивого йому "українського колориту". Таке "переосмислення" виявилося у "Русалці" в Харківському, Київському, Вінницькому й Полтавському театрах. У виставі, здійсненій у Харкові 1929 р. диригентом М. Вериківським, режисером С. Каргальським, художником О. Хвостенком-Хвостовим, разом із барвистими рушниками, що прикрашали куліси, з Дніпровими краєвидами, колесом млина, що крутилося й рипіло протягом усієї дії, та пнем замість "заповітного" дуба, з'явилися українські веснянки "Кроковеє колесо" М. Вериківського (перша дія), детально відтворений обряд старовинного українського весілля XVI ст. (друга дія), а у фіналі — хор "А вже весна, а вже красна" М. Лисенка. У вінницьку (1930) та у київську (лютий 1931 р.) вистави було перенесено харківські "здобутки", але постановники Л. Брагінський, С. Каргальський, О. Хвостенко-Хвостов запевняли, що "опера має оригінальну українську палітурку" [25].

"Українізації", хоч і не такої радикальної, зазнала й опера "Князь Ігор". В Одесі в постановці М. Покровського, А. Димова, А. Петрицького вона набула "візантійсько-українського стилю", що передавався "візантійськими шоломами і церквами і українськими довгими ву-

[24] Вісті. — 1928. — 21 жовт.

[25] Пролетарська правда. — 1931. — 15 лют.

сами, голеними підборіддями, оселедцями, вишиваними сорочками, убранством хати"[26].

Для окремих вистав була характерна вульгарна соціологізація, коли всі представники експлуататорських класів ставали злочинцями й негідниками. Огидним і потворним був князь у "Русалці" (Харків, Вінниця), підступним убивцею — Борис ("Борис Годунов", Харків, 1931), а граф Альмавіва з "Весілля Фігаро" (Харків, 1931) нагадував хижака; жорстокою кріпосницею виглядала Ларіна в "Євгенії Онєгіні" (Луганськ, 1932).

У боротьбі зі старими штампами, з формалізмом і натуралізмом, долаючи вульгарно-соціологічне тлумачення класичної спадщини, український оперний театр поступово створював свій оригінальний репертуар, утверджував якісно нові традиції режисури й виконавства.

Із середини 20-х рр. разом із оперою починає розвиватись українське балетне мистецтво. Перед тим як створювати свій оригінальний репертуар, необхідно було оволодіти школою класичної хореографії, насамперед прогресивною спадщиною й творчим досвідом російського балету.

Саме прагненням опанувати кращі зразки вітчизняної хореографії були позначені перші роботи новоствореного балетного колективу Харківського оперного театру, що розпочав своє самостійне творче життя у жовтні 1925 р. постановкою балету П. Чайковського "Лебедине озеро" (балетмейстер — Р. Баланотті, диригент — Й. Вейсенберг, художник — О. Хвостенко-Хвостов). Балетмейстер, зробивши деякі зміни у першій і третій діях, дбайливо й тактовно зберіг у "лебединих" актах класичні танцювальні шедеври Л. Іванова і М. Петіпа, особливо старанно відшліфував масові хореографічні композиції, "де з надзвичайно вигідного боку показав себе увесь кордебалет"[27].

Оволодінню законами класичного балету сприяють діячі російської хореографії. 1926 р. із Ленінградського хореографічного училища в республіку приїжджає випуск А. Ваганової, у складі якого К. Васіна, Н. Виноградова, Н. Верекундова. У трупу Київського театру приходять випускники місцевої хореографічної студії, керованої І. Чистяковим, — О. Гаврилова, В. Шехтман, О. Бердовський. До харківського балету вступають вихованці харків'янки Н. Тальйорі-Дудинської — З. Лур'є, Г. Маслова, І. Герман, А. Аркадьєв. 1927 р. Одеський музично-драматичний інститут дав перший випуск хореографічного відділення (очолюваного В. Прєсняковим), у складі якого були П. Вірський, М. Іващенко, Б. Таїров, Д. Алідорт.

Для керівництва українськими колективами запрошуються досвідчені хореографи і артисти балету з Москви та Ленінграда. Уже в сезоні 1926/27 р., коли було організоване Об'єднання трьох оперних театрів України, на чолі балетних колективів стояли московські балетмейстери В. Рябцев і А. Мессерер (Харків), Л. Жуков (Київ), К. Голейзовський з асистентом М. Болотовим (Одеса). Прагнення керівників Об'єднання до цілеспрямованої роботи на практиці не здійснювались — хореографи були зовсім різними за творчою манерою. Якщо в Києві Л. Жуков виховував артистів на традиціях російської класичної школи танцю, здійснивши постановки "Жизелі", "Лебединого озера", "Дона Кіхота" і "Баядерки", то в Одесі К. Голейзовський — балетмейстер своєрідного модерного хореографічного почерку —

[26] Програма сезону 1929—1930 років. — С. 50.

[27] Нове мистецтво. — 1925. — № 2. — С. 4.

утверджував на сцені свої оригінальні експерименти ("Іосиф Прекрасний", "У сонячних променях"). Дуже нерівноцінними були постановки "Корсара", "Дона Кіхота", "Марної перестороги", здійснені у Харкові солістами балету Великого театру СРСР В. Рябцевим та А. Мессерером.

Після ліквідації Об'єднання балетні колективи, одночасно з оволодінням класичною спадщиною, звернулися до відтворення на сцені сучасності. Саме тому театри республіки одними з найперших у країні поставили балет композитора Р. Глієра "Червоний мак".

Здійснений на харківській сцені балетмейстером І. Моїсєєвим, диригентом А. Маргуляном, художником А. Петрицьким невдовзі після першої постановки у Великому театрі СРСР, цей твір проклав шлях героїчній темі, відіграв величезну роль у формуванні українського балету, дав можливість виконавцям створити образи радянського капітана (І. Мойсеєв), відважної китайської танцівниці (К. Сальникова), підступного Лі Чан Фу (В. Литвиненко), веселого матроса (А. Аркадьєв). "Безумовно, це високої мистецької якості вистава, що од неї не одмовилася б перша-ліпша столична опера" [28], — відзначала преса.

Слідом за Харковом "Червоний мак" було поставлено у Києві балетмейстером М. Дисковським, диригентом Л. Брагінським, художником О. Хвостенком-Хвостовим. Сценічне втілення його замислювалось не як "специфічний балетний спектакль, а хореографічна драма" [29].

"Червоний мак" був першою самостійною балетною виставою Першого державного пересувного робітничого оперного театру (ДРОТ) з базою в Полтаві, її здійснили балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Йориш, художник О. Хвостенко-Хвостов у плані пантомімічного полотна з цікавими танцювально-екзотичними дивертисментами.

Постановка балету Р. Глієра (1928) стала значним явищем у житті Одеського оперного театру (балетмейстери — П. Вірський та М. Болотов, диригент — О. Ковальський, художник — І. Назаров). Утвердження на балетній сцені героїчної теми й реалістичних принципів хореографічної виразності, розпочате кращими постановками "Червоного маку", відбувалося в гострій і напруженій боротьбі з відверто формалістичними експериментами. Окрилений успіхами, ряд балетних колективів захопився модними течіями, які, на перший погляд, здавалися революційними і єдино вірними для відтворення дійсності. Саме в цей час піднімається нова хвиля заперечення класичної балетної спадщини. Під виглядом боротьби з рутиною придворного балету, яку нібито ще не викорінено, дехто, намагаючись звести нанівець досягнення вітчизняної школи класичного танцю, стверджував, що "класичний балет у своєму чистому вигляді нам чужий і не потрібний" [30].

Гострий танцювальний гротеск, підкреслене шаржування класичних рухів, відверта ексцентрика, розбавлена натуралістичною пантомімою, карикатурні образи персонажів утверджувалися М. Дисковським у постановці балету С. Прокоф'єва "Казка про блазня, що сімох блазнів перевершив" на київській сцені (1928), який ішов під назвою "Блазень".

Формалістичне трюкацтво, що заперечувало класичні танцювальні фор-

[28] Там само. — 1928. — № 4. — С. 5.

[29] Там само. — 1927. — № 20 (61). — С. 11.

[30] Балет "Футболіст": Програма Харківського театру опери та балету. — Харків, 1930. — С. 5.

ми, найповніше виявлялося в роботах М. Фореггера та Є. Вігілєва. Найяскравіше це розкрилося у поставленому М. Фореггером "урбаністичному" балеті В. Оранського "Футболіст" на харківській сцені (лютий 1930 р.) у співдружності з диригентом Й. Вейсенбергом і художником А. Петрицьким.

Підготовлений експериментами М. Дисковського, відвертий формалізм пробився й на київську сцену в спектакль балету Д. Шостаковича "Золота доба" (грудень 1930 р.), поставлений Є. Вігілєвим, М. Радзієвським, А. Петрицьким. Ця вистава перетворилася на демонстрацію модних західноєвропейських танців, елементів мюзик-холу та сучасного модерну.

Формальними експериментами і парадами "гьорлс" відзначалася й одеська постановка "Золотої доби", що йшла в інтерпретації балетмейстера І. Мойсєєва під назвою "Динаміада".

Однак уже на початку 30-х рр. балетні колективи республіки відходять від формальних шукань і з особливим ентузіазмом беруться за створення свого оригінального репертуару, головну увагу приділяючи героїчній тематиці, співзвучній настроям сучасності. Такими першими творами, написаними й поставленими в Україні, були героїчні балети "Ференджі" Б. Яновського та "Карманьйола" В. Фемеліді.

"Ференджі" — "перший на Україні балет з розгорнутою драматургією і яскравою емоціонально насиченою музичною мовою" [31] не був позбавлений строкатості (для "викриття" представників "буржуазного світу" композитор щедро використав "модні" фокстроти, чарльстони, кек-воки, танго). Однак у музиці було й чимало цікавих номерів, виразних лейтмотивів і відчувалася схильність автора до симфонічного розвитку окремих музичних тем. Поставлений уперше на харківській сцені восени 1930 р. балетмейстером П. Кретовим за участю М. Фореггера, який допомагав у мізансценуванні, балет "Ференджі" обійшов усі сцени республіки і вийшов далеко за її межі. У розгорнутих танцювально-ритмізованих епізодах постановник виразно відтворив повсталі народні маси та їхнього ватажка Дако-Даса, образ якого створив М. Мономахов. Значним досягненням постановників і художника А. Волненка був фінал вистави, коли над Гангом спалахували вогні повстання й в червоних загравах пожеж, у єдиному пориві повстанці на чолі з Дако-Дасом ішли у бій.

На київській сцені постановку "Ференджі" здійснили балетмейстер В. Литвиненко, диригент В. Смекалін, художник В. Борисовець (1932). Досить цікаво поставив балет Б. Яновського на одеській сцені І. Мойсєєв (1931), а в Дніпропетровську (1932) — П. Кретов, В. Йориш, А. Волненко. У 1933 р. балетмейстер М. Цейтлін, диригент Є. Шехтман, художник О. Власюк поставили цей твір у Луганському театрі. З великим успіхом ішов він у Свердловську (1933), Ташкенті (1933), Іркутську (1934), Саратові (1934) та Тбілісі (1935).

Героїчний балет "Карманьйола" В. Фемеліді на лібрето П. Кривня розповідав про початок Великої французької революції 1789 р., коли революційно настроєні народні маси штурмом узяли Бастилію. Вперше його показано було 17 жовтня 1930 р. на одеській сцені (балетмейстер — І. Мойсєєв, диригент — М. Покровський, художник — І. Назаров). Слідом за композитором балетмейстер прагнув висунути на передній план наростання революційних настроїв, тому основну увагу він приділив розробці масових народних сцен. У центрі вистави — танцювально-пантомі-

[31] Рад. музика. — 1940. — № 5. — С. 53.

мічний образ Карманьйоли, який порізному створили К. Сальникова і Т. Демпель.

Значною мистецькою перемогою була постановка першого українського балету "Пан Каньовський" М. Вериківського, поява якого підготовлена виставами класичної спадщини і особливо "Червоним маком", "Ференджі" та "Карманьйолою", а також усе більшим інтересом до народного танцю, який пропагували тріо "Орбелбол", колектив М. Соболя та роботи В. Верховинця.

У "Пані Каньовському", здійсненому на харківській сцені балетмейстером В. Литвиненком, диригентом М. Вериківським, художником І. Курочкою-Армашевським (прем'єра відбулася 19 квітня 1931 р.), вперше в балеті з'явилися герої українських народних історичних пісень, зокрема горда Любина Бондарівна та народний месник Ярош Ярмульочок. Балетмейстер не пішов шляхом наслідування фольклору, а сміливо спробував гармонійно поєднати його самобутні елементи з класичним танцем. Театралізовані й ускладнені рухи жіночого українського танцю, втілені у композиційну класичну форму, стали основою хореографічної характеристики Любини, партію якої виконувала В. Дуленко. Віртуозні рухи народного танцю об'єдналися з чоловічим класичним танцем у партії гайдамаки Яроша, виконаної В. Литвиненком і О. Соболем.

"Пан Каньовський", що накреслив контури національного героїчного балету й оригінальної танцювальної лексики, ознаменував вихід балетних колективів України на шлях народності й реалізму. З великим успіхом ця вистава йшла на київській сцені (балетмейстер — В. Литвиненко, диригент — М. Радзієвський, художники — І. Курочка-Армашевський, Н. Алексєєва, 1931). Партію Любини натхненно виконала О. Гаврилова. Героїчний образ Бондарівни в Дніпропетровську створила Н. Виноградова, де постановку балету М. Вериківського здійснили навесні 1932 р. балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Йориш і художник Б. Артамкін.

"Пан Каньовський" визначив шлях подальших шукань українського балету в створенні оригінального репертуару й синтезу класичного і народного танцю, сприяв розквіту балетного виконання й формування балетмейстерського мистецтва.

У цей час уже виразно намітилися три основні стилі в українському жіночому балетному виконавстві, які представляли балерини яскравих індивідуальностей. Лірико-побутовий утверджували В. Дуленко, Г. Лерхе, Н. Виноградова, віртуозно-темпераментний — А. Яригіна, К. Васіна, З. Лур'є, романтично-піднесенний — О. Гаврилова, В. Мерхасіна, К. Сальникова, Т. Демпель.

Представниками українського чоловічого балетного виконавства, що гармонійно вбирало в себе довершеність класичних форм і широту народного танцю, були такі несхожі за своїми індивідуальностями танцюристи, як В. Литвиненко, О. Соболь, М. Мономахов, О. Бердовський, П. Павлов-Кивко, О. Сталинський, М. Іващенко.

Серед балетмейстерів, імена яких з'являлися на афішах театрів республіки, вирізнялися В. Литвиненко, котрий поставив "Пана Каньовського", "Ференджі", "Червоний мак" та "Лебедине озеро"; І. Мойсеєв з його інтерпретацією "Червоного маку" й "Карманьйоли"; початківці П. Вірський, М. Болотов, які в постановках "Червоного маку" та "Есмеральди" утверджували реалістичні принципи танцювальної дії; досвідчений постановник П. Йоркін. Саме в роботах цих хореографів почали формуватися

риси українського балетмейстерського мистецтва, що продовжувало й розвивало традиції танцювальних дивертисментів національного театру корифеїв.

Завдання відродження традицій національної оперети, що була одним із найпопулярніших жанрів у театрі корифеїв, розвитку й подальшого їх збагачення стало найголовнішим для Першого українського театру музичної комедії, організованого за рішенням уряду республіки влітку 1929 р. "Українську музичну комедію буде створено!" — підкреслювала преса, відзначаючи великі труднощі на шляху боротьби зі штампами старої оперетки, що вже встигла виховати своїх акторів і свого глядача.

Створювати український театр оперети випала честь акторам і режисерам театру "Березіль": «"Березіль" дає музичній комедії свої найкращі сили!"» — писала газета "Пролетарий" 15 серпня 1929 р. І справді, чимало "березільців" увійшло до творчого складу нового колективу, а сам Лесь Курбас брав активну участь у створенні перших вистав театру, постановки яких здійснювали його учні. Головним режисером музкомедії було призначено Б. Балабана, режисером — Д. Козачковського, диригентом — Б. Крижанівського, хореографом — В. Верховинця. Свої завдання вони сформулювали у відозві до глядачів, підкреслюючи, що "форма музичної комедії — форма бадьора, рухлива, багатостороння. Але в цю форму пролетаріат вкладає свій зміст. Зокрема, український пролетаріат, звернувшись до цієї форми, зможе використати багато з надбань старої дореволюційної української культури, бо відомо, що в XIX столітті на Україні форми народної музичної комедії і водевіля досягли найбільшого розвитку" [32]. Репертуарна орієнтація молодого колективу позначалася увагою до класичної опереткової спадщини. Так, першою виставою була гостра і яскрава за своєю умовно-метафоричною сценічною формою оперета Ж. Оффенбаха "Орфей у пеклі" в інтерпретації Б. Балабана. Крім цього, на афіші з'явилися "Запорожець за Дунаєм", "Циганський барон", а незабаром і нові оперети "Дружня гірка" (музика О. Рябова, В. Дешевова, М. Дворикова, лібрето М. Львова, П. Максимова) та музична комедія на зразок західноєвропейського ревю "Самозваний принц" (музика Д. Клебанова, В. Ашкеназі).

Любина Бондарівна — В. Дуленко у балеті "Пан Каньовський" М. Вериківського. 1931.

Однак уже ці вистави виразно доводили, що, шукаючи нові шляхи, театр працював дуже суперечливо. Виголошена у відозві орієнтація на традиції української національної оперети і водевіля

[32] Відозва до глядачів Українського театру музичної комедії. — Харків, 1929. — С. 3.

залишалася гучною декларацією, знайшовши своє втілення лише у вечорі українського танцю, організованому В. Верховинцем і показаному всього один раз. На сцені театру замість блиску "неовіденщини", салонів з килимами й фонтанами з'явилися конструкції, карколомні сходи, кубічні побудови, крізь які виразно проглядали ознаки розважального ревю, що панували в постановках Я. Бортника, особливо в новій опереті-гротеску "Сухий закон" О. Рябова й С. Тартаковського. Це був музичний спектакль-ревю, де широко демонструвалися прийоми мюзик-холу. Режисер використовував їх дуже широко й щедро в першому й другому актах, у яких дія відбувалася в Америці, а в третьому — в СРСР, куди потрапляв гангстер Аль-Капоне, що торгував спиртними напоями (його роль блискуче виконував С. Хмельницький).

На сцені Харківського театру музичної комедії свої перші кроки в музичній режисурі робив молодий В. Скляренко, який навесні 1933 р. у тісній співдружності з О. Рябовим створив ексцентричну оперету-ревю "Три чверті людини", що весело й дотепно розповідала про об'єднання кустарів.

Слідом за столичним в республіці створювалися нові українські опереткові колективи. Так, восени 1930 р. було організовано Донецьку державну українську музичну комедію — ДУМК Донбасу, яку очолив режисер Д. Козачковський. У її репертуарі поруч із "Циганським бароном" був "Запорожець за Дунаєм". Тут вперше поставлено нову музичну комедію О. Рябова "Голуба морква" на лібрето М. Бірюкова, присвячену життю радянських залізничників.

Друга половина 20 — початок 30-х рр. — це період сміливих, часом занадто суперечливих шукань свого шляху в мистецтві, створення в українському музичному театрі оригінального національного репертуару, утвердження якісно нових традицій у режисурі, виконавстві, театрально-декораційному мистецтві; це період гострої політичної боротьби суперечок різноманітних театральних течій, творчих злетів і провалів, відкриття нового й повернення до старого, давно зданого в архів; це бурхливий період становлення і перших самостійних кроків усіх жанрів українського музичного театру.

Розвиток українського музичного театру у середині й кінці 30-х рр. позначений художніми досягненнями і загальним творчим піднесенням. Період дуже гострих і суперечливих експериментів, змагання різних і часом полярних театральних течій, відвертої полеміки з традиціями та заперечення досягнень минулого змінюється періодом наполегливих шукань сценічного реалізму. Продовжуючи і збагачуючи класичні традиції, спираючись на досвід знахідок попередніх років, в атмосфері жорстоких репресій і директивного тиску "творчого методу" соціалістичного реалізму й наполегливо виробляючи свої якісно нові традиції, музично-театральні колективи республіки вносили власний доробок у скарбницю багатонаціонального радянського мистецтва. Однак утвердження нового супроводжувалося значними труднощами, а розвиток досягнень іноді штучно гальмувався, затримувався. Проте ані серйозні перешкоди, ані штучне адміністративне втручання не змогли зупинити розвиток українського музично-театрального мистецтва, яке поступово набирало творчої зрілості й виходило на шлях художніх звершень.

Уже на початку 1934 р. у зв'язку з рішенням уряду про перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва розпочало-

ся перетворення Київської опери в Державний український академічний театр опери та балету. Кращі оперно-балетні сили України увійшли до його значно розширеного творчого колективу, який очолили А. Пазовський, Й. Лапицький та А. Жуков. Колектив столичного театру "напружено готувався до першого сезону, прагнучи ознайомити робітничого глядача перш за все з кращими зразками класичної оперної спадщини — української, російської, західноєвропейської" [33], беручи курс на створення сучасних вистав.

Відкриття театру відбулося 1 вересня 1934 р. прем'єрою опери Ж. Бізе "Кармен", яку поставили А. Пазовський, Й. Лапицький, О. Хвостенко-Хвостов із Г. Маньківською — Кармен, Ю. Кипоренком-Доманським — Хосе, З. Гайдай — Мікаелою, М. Савченком — Ескамільо. На сцені в динамічних режисерських композиціях вирувало життя, сповнене пристрасті й гострих сутичок, а в центрі всієї вистави був образ волелюбної Кармен. Емоційної піднесеності виставі надавало мистецтво диригента, під керівництвом якого "оркестр грав не тільки з внутрішньою глибиною і ритмічністю, а й з такими філігранними відтінками, що вся партитура опери заіскрилась багатобарвними фарбами" [34]. Слідом за "Кармен" на київській сцені з'являється опера "Запорожець за Дунаєм", постановники якої — В. Йориш, В. Манзій, І. Курочка-Армашевський — прагнули "дати веселу велику виставу, гідну столичної оперної сцени". Наступна прем'єра — "Снігуронька" М. Римського-Корсакова, здійснена А. Пазовським, Й. Лапицьким, Г. Кігелем, свідчила про великий успіх театру "в сценічному й музикальному розкритті цієї дивовижної музикальної казки" [35].

Балетний колектив після "Лебединого озера" та "Дона Кіхота" показав виставу "Червоний мак" у цікавій інтерпретації Л. Жукова, Л. Кушнірова, С. Евенбаха з Т. Демпель та О. Гавриловою у партії Тао Хоа.

Наступний сезон в усіх оперних театрах республіки відзначався розгорнутою підготовкою до Декади українського мистецтва в Москві.

У Харківському театрі опери та балету з особливою увагою до авторського задуму виставлялися твори вітчизняної і класичної оперної спадщини, зокрема "Євгеній Онєгін", "Наталка Полтавка", "Травіата", "Севільський цирульник", у яких виявляється великий художній смак диригентів М. Покровського, В. Тольби, досвідченого режисера-педагога С. Масловської, художника О. Хвостенка-Хвостова.

Значною перемогою балетного колективу театру стала перша постановка на українській сцені "Сплячої красуні" П. Чайковського, що з великим розмахом і музично-сценічною культурою була втілена А. Маргуляном, К. Голейзовським, А. Петрицьким із В. Дуленко в партії Аврори.

Дніпропетровський оперний театр поряд із масштабним спектаклем "Кармен" у яскравій сценічній інтерпретації Й. Лапицького поставив "Наталку Полтавку" з Макогоненком — М. Донцем, а молодий балетний колектив під керівництвом ленінградського балетмейстера Ф. Лопухова своєю "Коппелією" відтворив кращі традиції старого класичного балету.

У Луганському театрі опери та балету під керівництвом М. Боголюбова та

---

[33] Пролетарська правда. — 1934. — 4 верес.

[34] Там само. — 1934. — 10 груд.

[35] Там само. — 1934. — 4 верес.

О. Здиховського колектив оволодіває російською класичною оперною спадщиною, виставляє "Бориса Годунова", "Цареву наречену", "Пікову даму", "Демона" та "Євгенія Онєгіна".

Одеський театр на чолі з досвідченим музикантом С. Столерманом переборює рецидиви недавніх формальних шукань і створює реалістичні вистави як в опері, так і в балеті. Наприклад, балетний колектив, незважаючи на досить часту зміну художніх керівників, вдало поєднує в своєму репертуарі "Баядерку" й "Лебедине озеро" з новими назвами — "Соловейком" М. Крошнера та "Циганами" С. Василенка.

Велику роль у подальшому творчому піднесенні діяльності музичних театрів республіки відіграла Декада українського мистецтва в Москві в березні 1936 р., що стала справжнім святом національної оперно-балетної культури. Після першої ж вистави "Запорожець за Дунаєм", яка відбулася 11 березня на сцені Великого театру СРСР, газета "Правда" підкреслювала, що "дебют Української державної опери на сцені столиці Союзу відзначився повним успіхом" [36]. Наступні вистави Декади — "Снігуронька" й "Наталка Полтавка" — теж пройшли із справжнім тріумфом, вразивши й захопивши москвичів самобутнім талантом та блискучою професійною майстерністю співаків і танцюристів. Про їхні виступи К. Станіславський сказав: "Блискуча поїздка українського театру до Москви... має велике значення у розумінні творчого зближення національних театрів і розвитку культури сценічного мистецтва в нашому Союзі" [37].

Після Декади українське оперно-балетне мистецтво здобуло загальне визнання, а висока оцінка його успіхів поставила перед усіма музичними театрами республіки нові творчі завдання. Одним із найголовніших серед них було переконливе втілення сучасної тематики. У розв'язанні цього дуже відповідального і складного завдання оперні колективи значно випередили балетні. Їм допомогли нові твори й насамперед опера І. Дзержинського "Тихий Дон", в якій композитор "у рамках лірико-пісенного жанру зумів втілити дуже яскраві і благородні ідеї, зміг рельєфно, щиро і правдиво охарактеризувати основних героїв" [38], що обійшла всі оперні театри республіки й у більшості з них стала етапним.

Постановка опери І. Дзержинського на сцені Київського театру стала якісно новим етапом у роботі колективу. Творці вистави Й. Лапицький, художник-декоратор Ф. Федоровський і диригент В. Дранишников "спрямували виконавців на створення широкого музичносценічного полотна. Емоційна схвильованість музично-сценічної інтерпретації знайшла втілення у хорових сценах і в переконливих образах героїв, особливо Аксиньї (О. Ропська), Наталі (З. Гайдай), Григорія (А. Азрікан)" [39], — наголошував професор В. Музалевський.

Київська прем'єра "Тихого Дону" відбулася 3 грудня 1936 р., а 27 грудня її перша вистава — на харківській сцені. Саме цією постановкою харків'яни доказово заявили про своє творче повноліття. У ній вирізнялися пристрасна й глибоко драматична Аксинья (А. Левицька) та поривчастий і мужній Григорій (Ю. Кипоренко-Доманський).

"Тихий Дон" став першою сучасною оперою і на сцені Донецького театру. Він

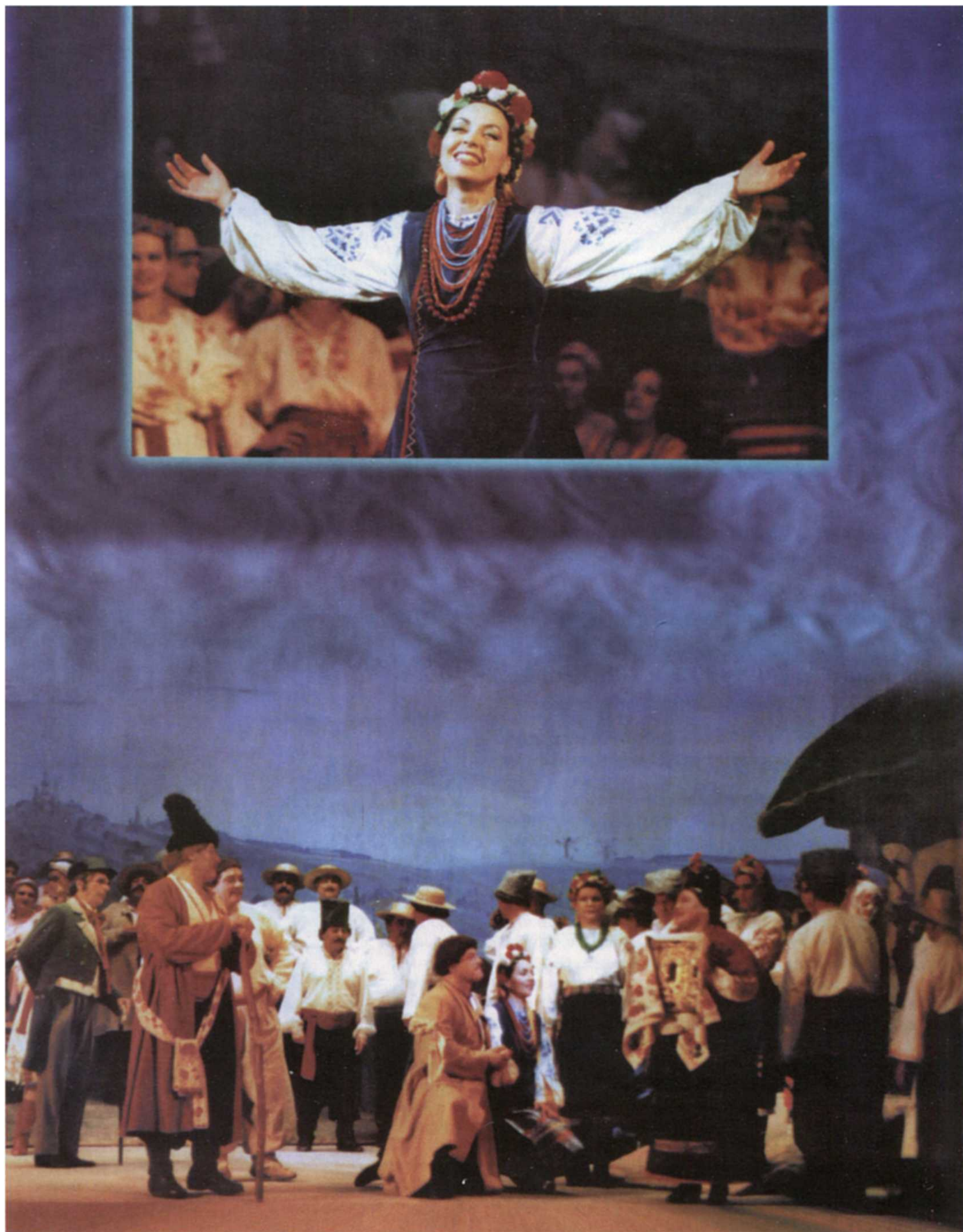
---

[36] Правда. — 1936. — 13 берез.

[37] Про мистецтво театру. — Київ, 1954. — С. 202.

[38] Рабочий и театр. — 1937. — № 6. — С. 30.

[39] Там само. — С. 31.



Сцена з опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського. Оксана — І. Семененко. Київ.

знаменував початок роботи над створенням нового оперного репертуару.

Реалістичний напрям і відродження кращих національних класичних традицій продовжували наполегливо утверджуватись у виставах на сьогоденну та історико-революційну тему. Це відбилося насамперед на втіленні опери І. Дзержинського "Піднята цілина" за однойменним романом М. Шолохова. Її київська постановка, з великим епічним розмахом здійснена диригентом В. Дранишниковим, режисером Й. Лапицьким, художником Г. Кігелем і показана 5 листопада 1937 р., досить переконливо відтворювала сувору боротьбу старого й нового. Диригент у співдружності з композитором переробив чимало епізодів, переінструментував багато сторінок партитури і надав усій виставі піднесеного звучання.

На харківській сцені "Підняту цілину" поставив М. Покровський разом із Й. Лапицьким та О. Хвостенком-Хвостовим. Постановка цієї опери стала творчою перемогою й Одеського театру і знаменувала відхід його від старих штампів. Диригент С. Столерман, режисер М. Боголюбов, художник І. Назаров головну увагу звернули на розкриття історичних подій та характерів персонажів. Досвідчений постановник М. Боголюбов, "прагнучи зберегти побутову правдоподібність, ніде не впадає в натуралізм, — писала газета "Большевистское знамя". — Його мізансцени виправдані. Вся робота з акторами спрямована на повноцінне розкриття образів" [40].

Майже водночас з "Піднятою цілиною" на сценах республіки з'являється опера «Броненосець "Потьомкін"» О. Чишка. Партитура її не позбавлена хиб, бо композитор намагався замінити сольною і хоровою піснею всю різноманітність оперних форм, вбачаючи у своїй опері "музично-драматичну виставу з вживаннями прози і навіть підпорядкуванням музичних інтересів сценічним положенням" [41]. Постановник цієї опери на харківській сцені С. Масловська прагнула "створити живі образи, у плоті і крові, показати грізні події, дати наростання революційного ентузіазму" [42]. Постаті Вакулинчука (М. Роменський), Матюшенка (Ю. Кипоренко-Доманський), Груні (А. Левицька), Кочури (В. Будневич) органічно входили в емоційну атмосферу вистави, жили повнокровним життям серед суворого й лаконічного декораційного живопису А. Петрицького. В. Тольба зумів надати всій виставі романтичного звучання.

Широким героїко-епічним розмахом і великою піднесеністю відзначалася постановка опери О. Чишка в Одеському оперному театрі (диригент — С. Столерман, режисер — В. Лоський, художник — І. Назаров), показана наприкінці 1938 р. Образ розбурханого, грізного моря, бойових революційних кораблів проходив через усі сцени й ставав своєрідним художнім лейтмотивом вистави. Особливої кульмінації набували події в епізоді загибелі Вакулинчука. В. Лоський найвдаліше вирішив «центральні епізоди вистави: момент, коли переможний червоний стяг здіймається на реї корабля, а також сцену приєднання до "Потьомкіна" команди броненосця "Ростислав"» [43].

Продовженням реалістичних завоювань стала інтерпретація опери "У бурю" Т. Хренникова, здійснена диригентом А. Гіскіним, режисером М. Стефановичем, художником С. Казарнов-

[40] Большевистское знамя. — 1938. — 3 нояб.

[41] Горьковская коммуна. — 1937. — 29 окт.

[42] Харьковский рабочий. — 1937. — 11 окт.

[43] Большевистское знамя. — 1939. — 27 янв.

ським у сезоні 1939/40 р. у Дніпропетровському оперному театрі. Особиста й соціальна драма людей була в центрі роботи М. Стефановича, котрий вирішив виставу "з тією вірністю художній правді, яка стирає грань між умовністю опери та психологічним реалізмом кращих драматичних постановок" [44]. Глибоким розкриттям вокальних характерів були позначені сценічні образи Сторожева (А. Кривченя) та Лістрата (І. Бронзов).

Постановка "У бурю" стала помітною подією також у житті Київського оперного театру, де її здійснили диригент Н. Рахлін, режисер М. Смолич у мальовничих образно-конкретних декораціях А. Петрицького. Найсильнішою постаттю вистави був епізодичний образ Аксиньї, створений М. Литвиненко-Вольгемут. Благородство, душевна краса і народна мудрість Аксиньї допомогли її сину Льоньці знайти шлях до Лістрата, врятувати його від Сторожева.

Кращі постановки "Тихого Дону", "Піднятої цілини", «Броненосця "Потьомкін"», "У бурю", утверджуючи на сценах республіки реалістичний напрям і відроджуючи в новій якості національні класичні традиції в режисурі, виконавстві й декораційному живопису, сприяли створенню оригінальних вистав у тісній співдружності з українськими композиторами.

Ще під час постановки "Тихого Дону" на київській сцені головний диригент В. Дранишников писав: «По лінії утворення української опери намічено поставити оперу "Щорс". На цю тему в плані змагання пишуть три композитори: Жданов, Йориш і Лятошинський, які закінчили свою роботу в клавірі й частково в партитурі. Після ознайомлення з творами організується комісія Спілки композиторів. Визнана кращою з цих опер буде поставлена на сцені театру» [45]. Кращою виявилася опера Б. Лятошинського на лібрето І. Кочерги та М. Рильського, й уже в червні 1938 р. перед закриттям сезону столичний театр показав "Щорса" на громадському перегляді.

Після обговорення та висловлення критичних зауважень театр разом з авторами багато що переробив і доповнив. "Щоб більше посилити в опері образ Щорса, — писав Б. Лятошинський, — ми перебудували третю дію, яка проходить в українському селі, що звільняється щорсівськими загонами від німців і гетьманців, розширили весільні сцени (пісні і танці), які виявляють радість українського народу з приводу звільнення України..." [46]

На основі героїчно-піднесеної, емоційно-схвильованої музичної драматургії, окрасою якої стала натхненна пісня богунців, театр прагнув створити величну й монументальну героїчну оперну виставу. Саме героїчний пафос і емоційна сила відзначали диригентську інтерпретацію В. Дранишникова. Однак у режисера Й. Лапицького та художника О. Хвостенка-Хвостова головні дійові особи губилися серед помпезно-величних масових епізодів і монументальних декорацій. Через брак конкретно-образних сценічних завдань у партії Щорса А. Іванов не зміг уникнути рис схематизму та резонерства. Серед персонажів вирізнялися Сокальський (М. Донець), молодий партизан Гриць (В. Борищенко) та Лія (О. Петрусенко).

Постановка опери Б. Лятошинського на сцені Одеського оперного театру (диригент — С. Столерман, режисер — В. Лосський, художник — П. Злочев-

---

[44] Днепропетровская правда. — 1940. — 2 мая.

[45] Пролетарська правда. — 1937. — 1 верес.

[46] Там само. — 1938. — 1 верес.

ський) відзначалася великим епічним розмахом і монументальністю.

Однією з найважливіших проблем українського оперного театру середини й кінця 30-х рр. була також проблема переконливої та сценічної інтерпретації національної класичної спадщини, успішне розв'язання якої так само сприяло утвердженню і розвиткові реалістичних традицій.

На київській сцені в цей період було здійснено дві зовсім різні й нерівноцінні музично-сценічні редакції опери М. Лисенка "Тарас Бульба". Продовжуючи наполегливі шукання переконливого масштабного втілення героїчного оперного полотна цього твору композитора-класика, столичний театр у співдружності з композиторами Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським і поетом М. Рильським вдався до створення нової музично-літературної редакції. Вона лягла в основу монументальної вистави (диригент — В. Дранишников, режисер — Й. Лапицький, художник — А. Петрицький), що вперше була показана 27 квітня 1937 р. Прагнучи розширити лінію народної героїки, автори нової редакції опери вставили картину "Нарада у гетьмана Остряниці", вилучили епізод у кімнаті Марильці, ввели хор "Засвіт встали козаченьки", партію козака Підопригори, показали полонення Остапа й розповідь Тараса. Мальовнича масштабність, епічна широта режисерських композицій і декораційного живопису художника поєднувалися з могутньою та пристрасною інтерпретацією диригента. Блискучий ансамбль виконавців головних партій прикрашали М. Донець, І. Паторжинський (Тарас), М. Литвиненко-Вольгемут, О. Ропська (Настя), М. Гришко, А. Іванов (Остап). Однак, охоче вдаючись до яскраво-помпезних зорових ефектів і намагаючись наблизити події до повісті М. Гоголя, режисер дещо збіднив образи головних героїв і фінал вистави. Саме фінал — спалення Тараса — викликав згодом гостре засудження всієї вистави, а також появу в газеті "Правда" 24 жовтня 1937 р. ганебної українофобської статті Г. Хубова "Антинародна вистава", що несправедливо нищила талановиту постановку.

Прем'єра інспірованої компартійними бонзами другої редакції "Тараса Бульби" відбулася 28 квітня 1939 р. і була менш цікаво, але більш помпезно здійснена диригентом Н. Рахліним, режисером М. Смоличем, художниками В. Дмитрієвим, В. Харкієвичем у музичній редакції Л. Ревуцького і оркестровці Б. Лятошинського. Вистава завершувалася фінальною картиною "Взяття Дубна": козаки в грізному бою долали опір поляків, гинув воєвода, на мурі з'являлася могутня постать Тараса, у героїчній пісні переможців звучало торжество українського народу.

На постановках класики, як і на створенні сучасного національного репертуару, формувалися режисерські індивідуальності, які відчували на собі вплив традицій українського вокально-сценічного виконавства і водночас ідеологічний тиск адептів соцреалізму. Однією з найпомітніших постатей у музичній режисурі цього періоду був Й. Лапицький, який завжди знаходив оригінальне вирішення масових сцен: вони були динамічні, сповнені життєвої правди. Уважно ставився режисер і до розкриття сценічно-пластичними засобами образів музики та характерів персонажів. Якщо Й. Лапицький тяжів до широких і великих сценічних полотен ("Тихого Дону", "Тараса Бульби", "Щорса", "Аїди", "Гугенотів", "Майстерзінгерів" тощо), то його учениці С. Масловській більше вдавалися твори психологічно-камерного плану, в яких головним

було відтворення характерів персонажів (“У бурю”, “Пікова дама”, “Царева наречена”, “Травіата”). Лапідарністю зовнішньо-виражальних засобів, прагненням до реалістичної образності й продовженням національних класичних традицій відзначалися кращі роботи В. Манзія: “Продана наречена”, “Ніч перед Різдвом”, “Майська ніч”, “Наталка Полтавка”. Святковою театральністю, умілим застосуванням прийомів “крупного штриха”, винахідливістю мізансценування були позначені постановки М. Смолича “Пікова дама”, “Перекоп”, “Тарас Бульба”, “Отелло”, “Тихий Дон”. Загальною культурою і тонким знанням епохи вирізнялися роботи одного з найстаріших режисерів — М. Боголюбова: “Пікова дама”, «Броненосець “Потьомкін”», “Борис Годунов”, “Травіата”. Увагою до авторського задуму були позначені зовні не претензійні, скромні вистави О. Здиховського “Тихий Дон”, “Євгеній Онєгін”, “Демон”, “Черевички”, “Дубровський”. Музикальність і дбайлива увага до співака-актора характеризували роботи М. Стефановича (“У бурю”, “Аїда”, “Царева наречена”).

Наприкінці 30-х рр. українська оперна режисура, пройшовши крізь формальні експерименти 20 — початку 30-х рр., упевнено виходить на шлях реалізму й народності, розвитку і збагачення кращих традицій національного класичного театру. Цей поступовий процес відбувається під благотворним впливом яскравих індивідуальностей видатних українських співаків-акторів, спадкоємців славних національних виконавських традицій.

Свідченням великого розквіту вокально-сценічного виконавства республіки став Український оперний фестиваль, що проходив у Києві з 24 березня по 7 квітня 1941 р. Поряд із киянами в ньому взяли участь провідні майстри театрів Харкова, Одеси та Дніпропетровська.

Після возз’єднання Західної України з Українською Радянською Соціалістичною Республікою 1939 р. до республіканських оперно-балетних колективів вступає новий — Львівський театр опери та балету, який 15 вересня 1940 р. розпочав свій перший сезон постановкою опери “Тихий Дон” (диригент — М. Покровський, режисер — О. Улуханов, художник — О. Хвостенко-Хвостов).

Театр опери та балету, що працював у Луганську, було перейменовано на Донецький музичний театр і переведено до центру Донбасу — Донецька. 12 квітня 1941 р., очолений режисером Й. Лапицьким, він розпочав свою роботу прем’єрою опери “Іван Сусанін”. Але творчі шукання Донецького музичного театру, як і діяльність оперних колективів Києва, Харкова, Львова, Дніпропетровська та Одеси, були перервані фашистською навалою.

Українська балетна сцена у цей період також поступово звільнялася від суперечливих експериментів і формалістичного перекручення класичної спадщини, від гострої боротьби прихильників нового модернізованого танцю та класики. Колективи республіки, розвиваючи кращі здобутки попередніх років, зокрема “Червоного маку” й “Пана Каньовського”, прагнуть до оволодіння реалістичним методом як у балетмейстерському мистецтві, так і в танцювальному виконавстві. Цьому сприяли реалістичні вистави, показані на сценах Ленінграда, Москви, насамперед “Бахчисарайський фонтан” Б. Асаф’єва за однойменною поемою О. Пушкіна (постановка Р. Захарова), що знаменував своєю появою утвердження реалістичних принципів у балетному мистецтві. Слідом за “Бахчисарайським фонтаном”

Автори і постановники балету "Лілея". Сидять: композитор К. Данькевич, лібретист В. Чаговець; стоять: соліст балету О. Соболь, диригент Я. Розенштейн, балерина А. Васильєва, балетмейстер-постановник Г. Березова. Київ. 1940.

Р. Захаров у співдружності з Б. Асаф'євим здійснив постановки розгорнутих балетів-п'єс "Втрачені ілюзії" за О. Бальзаком і "Кавказький бранець" за О. Пушкіним, продовжуючи шукання правдивого відтворення подій та психологічно переконливих образів літературних творів у балеті.

Заперечуючи експериментальні захоплення кінця 20 — початку 30-х рр., новий напрям багатонаціонального радянського балетного театру в середині 30-х рр. зміцнів, утвердився на багатьох сценах країни і досить позитивно впливав на розвиток української хореографії, що опановувала жанр пантомімічної драми.

Балетні колективи республіки посвоєму переосмислювали досягнення радянського балету та хореографічної спадщини, шукали нові власні танцювально-сценічні форми. Послідовними носіями цих тенденцій виступали українські балетмейстери П. Вірський і М. Болотов, які продовжували розвивати творчі принципи, що намітилися в їхніх перших спільних роботах на сцені Одеського театру. Готуючи в Харкові масштабну виставу балету "Есмеральда" Ц. Пуні — Р. Глієра за романом В. Гюго "Собор Паризької богоматері" (1934), молоді хореографи прагнуть якомога більше наблизити зміст і танцювальні образи вистави до літературної першооснови. У 1935 р., виразніше окресливши характери персонажів, вони показують власну інтерпретацію "Есмеральди" й на дніпропетровській сцені.

У своїх оригінальних постановках ці талановиті балетмейстери усували беззмістовну дивертисментність, розвивали реалістичну ритмізовану пантоміму та пластично завершений побутовий жест, створювали повнокровні хореографічні образи героїв. Якщо на початку 30-х рр. у балетних виставах пантоміма й танець розмежовувалися (як, наприклад, у балетах "Червоний мак", "Ференджі", "Карманьйола"), то в нових роботах П. Вірського і М. Болотова були послідовні й успішні спроби гармонійно їх поєднати. Пантоміма набувала у них якісно нових рис: побутовий жест заміюється узагальненим, а кожний крок стає ритмічно організованим.

Саме ці творчі принципи утверджували балетмейстери на сцені в Дніпро-

петровському театрі в першому комедійному балеті "Міщанин з Тоскани" В. Нахабіна за мотивами новели з "Декамерона" Дж. Боккаччо (лібрето В. Галицького).

У постановці "Міщанина з Тоскани" на київській сцені (жовтень 1936 р.) П. Вірський, М. Болотов, диригент Я. Розенштейн, художник Г. Кігель усунули окремі натуралістичні подробиці, а виконавці головних партій — Т. Демпель, З. Лур'є, О. Соболь, В. Мерхасіна, Р. Савицька, М. Іващенко, І. Курилов, Б. Таїров — "не тільки добре танцювали, але й показали живі барви комедійного зображення балетних персонажів" [47].

Значною творчою перемогою української хореографії був балет "Лілея" К. Данькевича за мотивами поезії Т. Шевченка (лібрето В. Чаговця), поставлений у серпні 1940 р. у Київському театрі опери та балету балетмейстером Г. Березовою, диригентом Я. Розенштейном, художниками М. Уманським, А. Бобровниковим. Цей балет став закономірним продовженням досягнень постановки "Пана Каньовського" в гармонійному поєднанні народного й класичного танцю. Якщо в "Пані Каньовському" балетмейстер прямолінійно переніс на сцену окремі прийоми синтетичного етнографічно-побутового театру, то в "Лілеї" постановники використали ці виразові особливості більш опосередковано, узагальнено переосмислили складові частини музично-драматичної вистави і вдало поєднали ліричні сцени й побутові гумористичні зарисовки з високою героїкою та натхненною романтикою.

Українська народна пісня стала для К. Данькевича своєрідним ключем до розкриття характерів і драматичних ситуацій вистави. Розв'язуючи проблему національної своєрідності в балеті, автори "Лілеї" не обмежились ілюстрацією картин народного побуту, звичаїв, мальовничим пейзажем, а створили справді національні танцювальні характеристики героїв, ретельно відбираючи виражальні хореографічні засоби і підпорядковуючи їх розкриттю ідейного змісту балету. В основі хореографічної тканини вистави домінував класичний танець, щедро насичений елементами національного танцювального фольклору. Балетмейстерське рішення відзначалося гармонійним поєднанням сміливого режисерського задуму, графічної точності пантомімічних мізансцен, що йшли від творчо переосмисленої роботи Р. Захарова, з яскравою танцювальністю, котра була підказана багатством національного фольклору і постановками видатного грузинського хореографа В. Чабукіані "Серце гір" та "Лауренсія", які утверджували на сцені образний емоційно наснажений танець. До речі, останню В. Чабукіані 1939 р. поставив на київській сцені (диригент — Я. Розенштейн, художник — С. Вірсаладзе), і це мало значний вплив на розвиток українського балету. "Лілея" свідчила про те, що в українській балетній режисурі з'явились якісно нові риси, що синтез народного й класичного танців і в дуетах, і в сольних варіаціях став значно глибшим порівняно з "Паном Каньовським". У виставі виразно розкрилися індивідуальності провідних солістів А. Васильєвої (Лілея), О. Соболя (Степан), Л. Пірадової (Маріулла), В. Преображенського (Паріс), А. Герасимчук, З. Лур'є, Н. Скорульської (богині).

У Харкові 1941 р. було показано балет українського композитора Д. Клебанова "Світлана", постановку якого здійснили балетмейстер П. Йоркін, диригент В. Тольба, художник О. Хво-

[47] Пролетарська правда. — 1936. — 11 жовт.

стенко-Хвостов після показу його на сцені Великого театру СРСР (балетмейстери — М. Попко, А. Поспіхін, О. Радунський, диригент — Ю. Фаєр, художник — Р. Макаров, 1939). Вистава, у центрі якої був образ відважної дівчини-комсомолки Світлани (А. Яригіна, І. Герман), котра в запеклій боротьбі знешкоджує диверсантів, відзначалася цікавими танцювальними знахідками і переконливими пластичними характерами героїв.

Середина і кінець 30-х рр. — період, надзвичайно важливий і переломний у житті української музичної комедії. Він пов'язаний з поступовим утвердженням принципів сценічного реалізму, оновленням самої природи опереткового жанру, відродженням та розвитком традицій національного синтетичного театрального мистецтва.

У грудні 1935 р. Київський театр музичної комедії розпочав свій перший сезон українською мовою і вже являв собою великий мистецький колектив, що складався з 40 оркестрантів, 50 артистів хору, 50 артистів балету. У складі театру були відомі артисти — Н. Бухріна, Г. Биховська, В. Новинська, Г. Гузик, Б. Хенкін, Я. Гаркаві, а також режисери — художній керівник і директор С. Каргальський, К. Кошевський, В. Раппопорт, О. Завина. Перша вистава театру — класична оперета Целлера "Продавець птахів", майстерно здійснена "березільцем" С. Каргальським.

Влітку 1935 р. під час підготовки до відкриття столичної української оперети у Києві відбулися гастролі Харківського театру музичної комедії. Його вистави доводили, що театр за п'ять років свого існування зміцнів, став цікавим колективом, що він ішов шляхом створення сучасного репертуару, народності й реалізму.

Вдалішими були постановки віденського репертуару, в яких колектив, відмовившись від штампів та трафаретів і продовжуючи традиції національного синтетичного театру, зміг "досягти вже певної художньої цілісності, культурності загального музичного і сценічного малюнка" [48]. Так, у "Веселій вдові" режисер М. Авах, диригент С. Солящанський, художник М. Панадіаді разом із виконавцями головних ролей — Н. Поповою (Главарі), Д. Полковим (Данило), Д. Васильчиковим (Негуш) створили виставу про людську щирість та вірне кохання.

Вносячи свіжий реалістичний струмінь у "неовіденський" репертуар, колектив Харківської музичної комедії спробував відновити на своїй сцені прийоми й саму тематику національної оперети та водевіля, вбачаючи в цьому шлях і до оригінального репертуару, і до оволодіння сучасною тематикою. Ці колоритні сценічні барви національного театру заіскрились у новій виставі — "Сорочинському ярмаркові" за М. Гоголем (музика О. Рябова, лібрето Л. Юхвіда, М. Аваха), здійсненій навесні 1936 р. режисером М. Авахом та головним диригентом С. Солящанським.

"Сорочинський ярмарок" виявився пробним кроком до створення українського репертуару, до оновлення опереткового жанру і забарвлення його національним колоритом. Це перша велика творча перемога не лише українського, а й усього радянського опереткового мистецтва на шляхах творення нового репертуару. І недаремно, поставлений навесні 1937 р. у Московському театрі оперети (режисери — Г. Ярон, С. Мизникова, художник — Н. Соболь) "Сорочинський ярмарок" привернув увагу

[48] Комсомолець України. — 1935. — 24 серп.

громадськості. "Якою невпізнанною і талановитою виявилася одразу трупа, коли подихом образу й думки повіяло зі сцени, коли з'явилася можливість по-справжньому грати роль, дати в ній характер, реальні почуття" [49], — захоплено писала столична преса про московську постановку цієї оперети.

Взимку 1937 р. на харківській сцені знов ожили колоритні гоголівські образи у новій виставі "Майська ніч" (музика О. Рябова, лібрето Л. Юхвіда, М. Аваха), яку з дотепною вигадкою здійснили режисер М. Авах, диригент С. Солящанський, художник Н. Соболь.

"Майська ніч" стала новим творчим досягненням театру і разом із "Сорочинським ярмарком" підготувала ґрунт для народження української музичної комедії на героїко-революційну тему. Таким твором стала героїчна музична комедія О. Рябова, Л. Юхвіда "Весілля в Малинівці", яка вперше була показана на харківській сцені в листопаді 1937 р. (постановники — М. Авах, С. Солящанський, Н. Соболь).

Перші вистави цієї оперети йшли під назвою "Назар Забара", бо в центрі твору — історія відважного командира загону котовців Назара Забари, його вірної дружини Софії та дочки Яринки. Прем'єра вистави довела, що своєю новою роботою театр "бажає розширити художні обрії жанру й перемогти заскнілі опереточні штампи" [50].

У новій роботі все було незвичним і новим для опереткової сцени: і сюжет, і образи персонажів, одягнених у солдатські шинелі, з гвинтівками й шаблями в руках. Осяяні полум'ям громадянської війни історично-конкретні події вистави, романтика революційної боротьби, партизанських буднів принесли на оперткову сцену високі ідеї та почуття. Кращі сторінки партитури були окрасою піднесеної, романтичної вистави, сповненої динаміки й героїчного пафосу, в центрі якої — переконливі образи позитивних героїв; кожний із них мав свої індивідуальні риси і нічим не нагадував традиційних опереткових персонажів. У ролі голови сільради діда Ничипора розкрився багатогранний талант Д. Васильчикова. Зворушливою була сцена зустрічі Назара (Д. Волков) з Софією (Н. Попова), яка багато років чекала чоловіка, висланого ще до революції до Сибіру. Радість подружжя поділяли селяни, і зустріч двох ставала святом для всіх. Це виразно підкреслював режисер у розгорнутих масових композиціях. Яскравими й колоритними були Петря (Г. Лойко), Андрійко (П. Павлусенко), Павло (К. Передерников) та Маріора (Л. Романенко).

Прем'єра "Весілля в Малинівці" пройшла з великим успіхом, бо це була перша оперета, що вражала, захоплювала й "виховувала у глядача великий патріотизм і любов до своєї країни, до народу" [51]. Значною подією в житті всіх театрів музичної комедії республіки і усієї країни стали постановки цієї оперети.

Спектакль "Весілля в Малинівці", поставлений на сцені Київського театру, став крутим поворотом до нових сучасних шукань. Його художній керівник та режисер О. Сумароков підкреслював, що «серце театру — репертуар, а серце це працює з перебоями. Оце й є хвороба Київського театру музкомедії... Наш театр... повинен рішуче змінити своє обличчя... Постава "Весілля в Малинівці" є першим кроком в цій перебудові театру» [52].

[49] Рабочая Москва. — 1937. — 4 марта.
[50] Соціалістична Харківщина. — 1937. — 26 листоп.
[51] Більшовик. — 1938. — 26 лют.
[52] Там само. — 1938. — 4 лют.

Здобутки "Весілля в Малинівці" знайшли продовження в наступних творах харківського та київського колективів. Слідом за героїчною оперетою О. Рябова харків'яни ставлять музичну комедію "Голубі скелі" Д. Загранічного і нову оперету композиторів Д. Клебанова й В. Нахабіна "Амурський гість". Кращі роботи Харківської музичної комедії свідчили про те, що театр поступово ставав одним з найкращих у "легкому" жанрі. «Саме цей театр з повним правом можна назвати творчою лабораторією радянської оперети. Ще недавно його сцена знаходилась в полоні віденського опереткового стандарту. Зараз він став визнаним лідером жанру і від цих "традицій" не залишилось і сліду» [53] — відзначала преса.

В історії розвитку українського музичного театру середина і кінець 30-х рр. — це надзвичайно складний, суперечливий період активізації репресій тоталітарного радянського режиму, розгрому театру "Березіль", знищення Леся Курбаса і багатьох діячів мистецтва під егідою боротьби з "націоналізмом і формалізмом", відчуження національної культури від досягнень світової цивілізації і водночас це період утвердження принципів реалізму й народності та художньої зрілості й здобутків у опері, балеті та музичній комедії, період плідного розвитку і збагачення кращих традицій національного музично-драматичного синтетичного театру, вмілого використання його виражальних засобів для оновлення всіх жанрів музичного театру.

Однією з найголовніших рис цього періоду є широке освоєння сучасної теми оперними, балетними і оперетковими колективами республіки, що створили чимало етапних історико-революційних та сучасних сценічних полотен. Відображаючи картини героїчної сучасності, духовний світ будівників нового життя, композитори, лібретисти, режисери, балетмейстери, художники-декоратори оновлюють саму природу музичного театру не шляхом формального експериментаторства, а глибоким вивченням класичних традицій і скарбів національної народної творчості. Застосування нових засобів виразності поєднується з повагою до надбань класичного театру, що сприяє формуванню якісно нових сценічних традицій українського радянського музично-театрального мистецтва. Відбувається взаємозбагачення і взаємовплив національних музично-театральних культур. На українській сцені з великим успіхом ідуть опери "Даїсі", "Тихий Дон", "У бурю", "Піднята цілина", балети "Соловейко", "Серце гір", "Лауренсія", оперети "Кето і Коте", "Шляхи до щастя", "Золота долина". Досягнення митців українського музичного театру справляють дедалі більший вплив на розвиток усього багатонаціонального радянського мистецтва.

Велика Вітчизняна війна перешкодила здійсненню творчих планів музичних театрів республіки. Колективи було евакуйовано на схід країни. Київський театр опери та балету переїхав до Уфи, Харківський — до Чити, а згодом обидва вони перебазувалися до Іркутська, де злилися в єдиний творчий колектив. Одеський і Дніпропетровський оперні театри, об'єднавшись, працювали у Красноярську. Київський і Харківський театри музичної комедії гастролювали по Казахстану та Узбекистану. Скрізь українські артисти зустрічали теплий прийом і в тісній співдружності з митцями братніх республік продовжували працювати над відновленням старого

[53] Соціалістична Харківщина. — 1939. — 30 жовт.

репертуару, виступали з концертами у військових частинах, госпіталях. Так, зокрема, кияни дали понад 1800 шефських концертів і були ініціаторами організації Дня обслуговування пораненого бійця.

У важких воєнних умовах, систематично даючи вистави й концерти, театри продовжували працювати над створенням нового репертуару. Оперний і балетний колективи Київського театру за час евакуації показали дві прем'єри — оперу "Наймичка" М. Вериківського та комедійний балет "Бісова ніч" В. Йориша. Весною 1944 р. кияни завершили свою творчу діяльність в Іркутську великим фестивалем українського музично-театрального мистецтва.

У роки війни під час тимчасової німецько-фашистської окупації Києва, яка тривала 778 днів, у приміщенні столичного оперного театру функціонувала Київська Велика опера. Ця оперно-балетна трупа працювала з 19 вересня 1941 р. до 6 листопада 1943 р., систематично даючи вистави. Крім опер та балетів, із жовтня 1942 р. тут ішли оперети, а також відбувалися концерти. Так, зокрема, в березні 1942 р. до 100-річчя від дня народження М. Лисенка з ініціативи його сина Остапа Лисенка, який очолював Українську музично-драматичну академію, провели вечір пам'яті великого композитора.

Акторська трупа складалася переважно з українських артистів, серед яких були й солісти Київської опери М. Зубарєв, Г. Іващенко, Є. Циньов, О. Гродзинський, В. Пекарський, І. Шведов, О. Уляницька, котрі не встигли виїхати з колективом столичного театру в евакуацію. На чолі художнього керівництва Київської Великої опери з 27 листопада 1941 р. стояв відомий хормейстер і диригент М. Тараканов, завдяки діяльності якого оперні постановки відзначалися досить високим музичним рівнем. У лютому 1942 р. художню частину очолив німецький диригент В. Брюкнер. У театрі запанувала військова дисципліна, за найменше порушення суворого розпорядку можна було заплатити життям. Новий директор, плануючи втілення музичних драм Р. Вагнера, розширив оркестрову яму, збільшив склад симфонічного оркестру та хору, куди влилися студенти ліквідованої в січні 1943 р. Музично-драматичної академії, рятуючись від масового відправлення до Німеччини.

Коли Київською Великою оперою керував М. Тараканов, усі вистави йшли українською мовою. Це були переважно прем'єрні постановки передвоєнних сезонів, декорації яких залишилися в театрі й використовувалися для нових спектаклів. Головним художником театру був відомий український сценограф І. Курочка-Армашевський, який разом зі співаком і режисером М. Зубарєвим, диригентом та хормейстером М. Таракановим відновив власну постановку "Русалки" О. Даргомижського, здійснену в 1939 р. А разом із режисером М. Шереметьєвим, М. Таракановим і балетмейстером М. Васютинським поновив прем'єрний спектакль 1940 р. "Ніч перед Різдвом" М. Римського-Корсакова.

Всі вистави столичного колективу, створені в сезоні 1940/41 р. відразу з'явилися на київській афіші, щоправда з прізвищами інших постановників. Це "Тоска" Дж. Пуччіні, "Отелло" і "Аїда" Дж. Верді та "Корневільські дзвони" Р. Планкетта. Українською мовою прозвучала "Пікова дама", здійснена в сезоні 1939/40 р. видатним майстром М. Смоличем, хоча режисером значився М. Шереметьєв. З успіхом йшла "Травіата" Дж. Верді, поставлена диригентом М. Пресичем, режисером М. Зуба-

ревим і художником І. Курочкою-Армашевським.

З особливим піднесенням солісти, хор і балет виконували Лисенкову "Наталку Полтавку", постановку якої здійснили М. Тараканов, М. Зубарев і І. Курочка-Армашевський зі співаками-акторами столичного колективу О. Гродзинським (Виборний), Г. Іващенком (Возний), О. Уляницькою (Наталка), І. Шведовим (Петро), В. Пекарським (Микола).

Поновлення вистави "Фауста" Ш. Гуно 1940 р., зроблене О. Пресичем, М. Таракановим, М. Зубарєвим та І. Курочкою-Армашевським, відзначалося яскравими виконавськими роботами Є. Циньова (Мефістофель), О. Уляницької (Маргарита) та І. Шведова (молодий Фауст). Прихід В. Брюкнера змінив творчі орієнтири оперної трупи. Тепер головним завданням була підготовка вагнерівського репертуару, що мав виконуватися німецькою мовою, хоча всі попередні постановки, а також деякі нові спектаклі звучали українською.

Саме такою виставою стала "Кармен" Ж. Бізе, прем'єра якої відбулася 19 вересня 1942 р. з талановитою молодою співачкою-актрисою, володаркою теплого й емоційно наснаженого меццо-сопрано Раїсою Окіпною в заголовній партії. Оперою диригував В. Брюкнер, режисер-постановник спектаклю — М. Шереметьєв, хормейстер — М. Тараканов, сценограф — І. Курочка-Армашевський, ефектні танцювальні епізоди поставила балетмейстер М. Макарова. Обдарована Р. Окіпна співпрацювала з партизанами, допомагала підпільникам і, викрита провокатором, була закатована в гестапо.

Оперна трупа підготувала також спектаклі німецькою мовою. Першим став "Лоенгрін" Р. Вагнера, здійснений В. Брюкнером, режисером М. Зубарєвим, хормейстером М. Таракановим, художником І. Курочкою-Армашевським з лірико-драматичним тенором І. Шведовим у головній ролі. Німецькою мовою прозвучала і "Богема" Дж. Пуччіні в постановці В. Брюкнера, режисера О. Горського, хормейстера М. Тараканова і художника І. Курочки-Армашевського. Артисти закінчили репетиції вагнерівського "Тангейзера" і розпочали роботу над "Летючим голландцем", демонструючи глибоке розуміння своєрідної виконавської манери і композиторського стилю Р. Вагнера.

Балетна трупа, що складалася з 56 артистів, брала участь в оперних спектаклях, а також мала свій репертуар, до якого входили популярні класичні балети "Лебедине озеро", "Дон Кіхот", "Горбоконик". Головний балетмейстер М. Васютинський відновив мальовничу виставу С. Сергєєва "Коппелія" Л. Деліба, здійснену в останньому передвоєнному сезоні разом із сценографом Л. Косміною, котра продовжувала працювати в театрі. Звичайно, прізвище видатного київського хореографа, який у цей час перебував в евакуації разом із столичним колективом, на афіші не згадувалося.

Головну партію Сванільди виконувала молода балерина Олена Сольська, яка також танцювала Одетту-Оділію в "Лебединому озері", Кітрі в "Доні Кіхоті" і Цар-дівицю в "Горбоконику" Ц. Пуні. Виставами диригував С. Горбенко, оформлювала їх Л. Косміна. У балетній трупі було 38 танцівниць і 18 танцівників, переважно молодь, вчорашні випускники хореографічного училища, котрі не змогли виїхати з Києва. Серед них — майбутні провідні солісти, що стали у повоєнний час окрасою української балетної сцени, зокрема, зовсім юні А. Бєлов, Є. Єршова, Н. Слободян, Г. Петренчук, М. Жейміс, а також досвідчені артисти В. Мерхасіна і К. Манкутевич.

Восени 1942 р. оперні та балетні вистави почали витіснятися оперетою, для якої В. Брюкнер створив особливо сприятливі умови. Перша, показана німецькою мовою, — "Летюча миша" Й. Штрауса в інтерпретації диригента О. Пресича, режисера М. Еріна, хормейстера М. Тараканова, художника В. Бабенка і балетмейстера З. Ланге. Наступними прем'єрами були "Циганська любов" і "Весела вдова" Ф. Легара, втілені О. Пресичем, М. Таракановим, М. Еріним та художниками В. Бабенком і Л. Косміною, з розгорнутими танцювальними дивертисментами балетмейстерів З. Ланге і М. Макарової. У жовтні 1943 р. Київська Велика опера почала згортати свою роботу. Наближалося звільнення Києва від німецько-фашистських окупантів.

6 листопада 1943 р. столицю України було звільнено від гітлерівців, і артисти Київського оперного театру взяли участь у багатотисячному урочистому мітингу киян, на якому щиросердно вітали героїчних визволителів рідного міста.

Повоєнне музично-театральне життя республіки відновлювалося швидкими темпами, двері музичних театрів знову відкрилися перед глядачем. Колективи оперно-балетних театрів і театрів музичної комедії, що повернулися з евакуації, активно розпочали поновлювати свій репертуар і створювати вистави, гідні народу-переможця.

Уже 28 жовтня 1944 р. оперою М. Вериківського "Наймичка" на лібрето К. Герасименка розпочав свою діяльність у рідному місті Київський театр опери та балету імені Т.Г. Шевченка. Вистава, в якій, за висловом академіка Л. Ревуцького, жив "дух поезії Т. Шевченка", була здійснена диригентом В. Тольбою, режисером В. Манзієм, художником О. Хвостенком-Хвостовим [54].

Чудовий образ Ганни створила М. Литвиненко-Вольгемут, яка з великою емоційною силою розкрила глибину материнської любові й жертовність задля дитини — цю головну тему своєї акторської творчості. Хвилювали й переконували Катря (Н. Котишева), Настя (Л. Руденко), Марко (В. Борищенко), Трохим (І. Паторжинський).

Лірико-драматична опера М. Вериківського у червні 1945 р. була цікаво вирішена на сцені Харківського театру опери та балету диригентом В. Пірадовим, режисером В. Будневичем, художником І. Назаровим.

"Наймичка" стала однією з перших післявоєнних постановок і Львівського оперного театру, де її здійснили диригент М. Брагінський, режисер В. Манзій, художник П. Єршов.

Одеський театр, що розпочав свою роботу ще влітку 1944 р., відновлюючи довоєнний репертуар, незабаром показав "Наталку Полтавку" М. Лисенка в постановці диригента М. Покровського, режисера С. Ільїна, художника П. Злочевського. Привабливий образ Наталки створила І. Воликівська. Цікавими були Виборний (С. Ільїн), Петро (Н. Топчій), Микола (М. Семенюта).

Якщо в Києві та Львові театри звертаються до українських опер, надаючи перевагу "Наймичці", "Наталці Полтавці" та "Запорожцеві за Дунаєм", то в Харкові, Одесі й особливо в Донецьку основні зусилля спрямовано на поновлення вистав російської класичної спадщини.

Оперна афіша театрів республіки у перші післявоєнні сезони досить одноманітна: на ній превалюють одні й ті ж назви. Тим часом життя висунуло перед музичними театрами нові творчі завдан-

[54] Література і мистецтво. — 1944. — 8 груд.

ня: народ-переможець чекав від мистецтва, зокрема від музичного театру, правдивого й переконливого показу подій війни та відтворення трудового піднесення, що в мирні дні охопило всю країну. Уже в травні 1947 р. Одеський театр уперше в республіці здійснив постановку опери М. Коваля "Севастопольці", присвячену героїчній обороні міста-героя, духовній красі й мужності радянських людей. Патріотична вистава, здійснена диригентом М. Покровським, який "зміг підкреслити емоційність" і надати всьому виконанню особливого піднесення, режисером В. Вронським, який "зробив сценічне втілення опери правдивим і життєвим", та художником П. Злочевським, стала творчою перемогою театру [55].

Того ж року Одеський і Донецький театри також поставили оперу В. Мураделі "Велика дружба", несправедливо розкритиковану в постанові ЦК ВКП(б) за "формалізм" [56].

Зацікавленість театрів республіки в сучасних оперних виставах стимулювала творчість українських композиторів. Восени 1947 р. Харківський театр у співдружності з композиторами Д. Клебановим і О. Сандлером створив оперу "Єдиним життям", що мала оспівувати трудові подвиги українського народу на відбудові Дніпрогесу. У той час Київський театр поставив оперу "Честь" Г. Жуковського, присвячену героїзмові та самовідданості людей у роки війни. Якщо "Єдиним життям" і "Честь" були тільки розвідками, то "Молода гвардія" Ю. Мейтуса на лібрето А. Малишка за однойменним романом О. Фадєєва стала першою значною перемогою у відображенні подій сучасності. Перший варіант цієї опери про красу людського подвигу, про героїв-краснодонців народився у співдружності композитора з колективом Київського театру — диригентом В. Тольбою, режисером М. Стефановичем, художником О. Хвостенком-Хвостовим. Саме в процесі роботи над постановкою Ю. Мейтус цілком перемонтував першу дію, написав арію Люби в тюрмі, додав ряд сцен, що відтворювали подвиг молодогвардійців. Своїм успіхом вистава була зобов'язана насамперед яскравому колективному портретові героїв Краснодона. У ній немає одного чи двох головних героїв, вона не про Олега чи Улю, Сергія чи Любу, а про колектив, об'єднаний спільною метою і священною справою. У музичній драматургії опери та в її інтерпретації В. Тольбою найпереконливішими були саме сцени, де змальовано колективний образ героїв, зокрема клятва — заключний октет другої картини, тема якого стала одним з найголовніших лейтмотивів.

Ідучи за диригентом, М. Стефанович прагнув уникнути поширеного на той час штампу монументальності й вирішував виставу узагальнено, намагаючись опоетизувати сценічні події. У режисерській роботі були вражаючі епізоди, наприклад сцена в тюрмі: на тлі темної тюремної стіни завмерли молодогвардійці, відокремлені від нещадного й зухвалого Брюкнера (Р. Білицький), що стояв на авансцені, високими дерев'яними ящиками — поспіхом збитими нарами. Юні герої здавалися маленькою, пригніченою темрявою групкою приречених на смерть. Та ось в оркестрі лунала бойова комсомольська пісня — і краснодонці, підхопивши її, бралися за руки, шикувалися в шеренгу й сміливо йшли на фашиста. Мить — і наче хвиля музики підносила їх на високі нари. Вони зупинялися, розправивши плечі та

[55] Правда. — 1948. — 10 февр.

[56] Большевистское знамя. — 1947. — 17 мая.

гордо підвівши голови, а на сірій стіні височіли їхні грізні тіні, й червоне полум'я освітлювало мужні обличчя.

Особливим досягненням постановки стали вокально-сценічні образи героїв. Вражав І. Паторжинський у партії Валька: засмагле, обвітрене обличчя, ясний погляд з-під пухнастих брів, кремезна постать, широкі й впевнені рухи. Вражала і З. Гайдай — Люба Шевцова, її героїня була сонячною, енергійною, променистою. Цілісний характер Олега створив К. Лаптєв, хвилювала стримана Уля — Л. Руденко.

Кращі сцени вистави, що розкривали задум композитора, доводили, "яке велике значення в переборенні оперного штампу може мати звертання нашого мистецтва до сучасної... тематики" [57].

У 1950 р. Ю. Мейтус зробив нову музичну редакцію опери, завдяки чому "опера зазвучала переконливіше", стала "значним кроком вперед у справі створення реалістичних оперних творів у всій радянській оперній культурі" [58]. У цій редакції "Молода гвардія" знову була показана в Києві і Донецьку (диригент — С. Рисман, режисер — О. Здиховський, художник — В. Московченко). У Києві постановка, крім окремих епізодів та нових виконавців партій Валька (Б. Гмиря) і Сергія (П. Білинник), майже не відрізнялася від попередньої. У Донецьку "режисер зумів органічно поєднати конкретну життєву правдивість з високим романтичним пафосом" [59].

Цікаву, сповнену динаміки і яскравих режисерських знахідок виставу здійснив у 1954 р. Львівський театр (диригент — Я. Вощак, режисер — В. Харченко, художник — Ф. Нірод). Розбиваючи окремі картини на епізоди, режисер досягав напруженого розгортання подій і відтворення грізної атмосфери війни.

Опера українського композитора була поставлена на сценах близько 30 театрів країни і за кордоном. Однак значні досягнення театрів у сценічному вирішенні "Молодої гвардії" не були підтримані цікавими постановками інших творів українських композиторів на сучасну тему. На післявоєнній оперній сцені превалювало захоплення урочистими, парадними виставами своєрідного епічно-монументального стилю з розгорнутими фіналами. Під цей постановочний стиль підтягалися вистави зовсім різних жанрів. Творчі шукання сценічної форми проводилися надзвичайно "обережно".

Професор Б. Ярустовський у своїй доповіді на II Всесоюзному з'їзді радянських композиторів проаналізував особливості окремих сучасних опер і засудив цей «чужий їхній суті "придворно-помпезний стиль"» [60]. Проте засудження помпезно-монументального стилю оперних постановок відбулося лише в другій половині 50-х рр., перша ж половина позначена широким утвердженням його канонів не лише в сучасних оперних спектаклях, а й у тих, що були присвячені героїчній історії народу. Найяскравіше розквітав цей стиль у так званих декадних операх, що готувалися до урочистих дат, звітів і свят, поступово впливаючи на сценічні інтерпретації класичних творів.

У червні 1951 р. у Декаді української літератури і мистецтва в Москві з усіх музично-театральних колективів республіки взяв участь лише Київський театр опери та балету, що, крім "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського,

[57] Сов. музыка. — 1948. — № 10. — С. 29.
[58] Правда Украины. — 1950. — 20 мая.
[59] Сов. музыка. — 1950. — № 3. — С. 77.
[60] *Ярустовский Б.* Некоторые проблемы советского музыкального театра. — Москва, 1957. — С. 39.

Сцена з опери "Богдан Хмельницький" К. Данькевича. Соломія — Л. Руденко, Варвара — М. Литвиненко-Вольгемут, Богун — В. Борищенко. Київ. 1951.

"Царевої нареченої" М. Римського-Корсакова та балету "Маруся Богуславка" А. Свєчникова, показав постановку нової героїчної опери К. Данькевича "Богдан Хмельницький" (лібрето В. Василевської та О. Корнійчука).

Серед численних позитивних відгуків преси, присвячених Декаді, особливе місце посіла редакційна стаття газети "Правда" «Про оперу "Богдан Хмельницький"». У ній несправедливо відзначалися серйозні хиби лібрето й музики і підкреслювалося, що "опера не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми". Відзначаючи чудове звучання оркестру (диригент — В. Пірадов), газета піддала гострій критиці роботу режисера М. Стефановича і художника О. Хвостенка-Хвостова, вказавши, що "на всій постановці лежить відбиток старої, умовно-оперної традиції" [61].

Водночас газета відзначала творчі досягнення видатних майстрів української оперної сцени і насамперед М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, М. Гришка, Б. Гмирі, З. Гайдай, Л. Руденко. І справді, в образі Варвари — вдови бойового друга Богдана козака Ниви М. Литвиненко-Вольгемут передавала глибокий патріотизм, пристрасне прагнення до волі, характерні національні риси простої жінки-українки. Високої героїки й великого трагедійного звучання досягала гра актриси в сцені, коли Варвара своїм життям рятувала від смерті Богдана Хмельницького (М. Гришко). Щедрістю й соковитістю вокально-сценічних барв, зігрітих непідробним народним гумором, позначався образ дяка Гаврила, створений І. Паторжинським.

Після появи редакційної статті "Правды" Київський театр разом із композитором і лібретистами взявся за серйозну переробку "Богдана Хмельницького", для постановки якого було запрошено режисера М. Крушельницького й художника А. Петрицького. Нову виставу було показано 21 червня 1953 р. на київській сцені (диригент — В. Пірадов) і в травні 1954 р. у Москві під час урочистого відзначення 300-річчя возз'єднання України з Росією (диригент — М. Покровський). "Введення у другій редакції епічного пролога — драматичного зерна всієї опери, нової, головної її кульмінації в замку Потоцького і деяких інших епізодів багато в чому змінили і жанрове обличчя опери, сприяли її творчому успіхові" [62].

Жанр героїчної народної драми на повну силу було розкрито і в динамічних, драматично насичених режисерських композиціях, позначених широким епічним розмахом, і в щедрій палітрі декораційного живопису А. Петрицького, де кожна лаконічна деталь, кожний штрих піднімалися до високого узагальнення. Народ у винахідливих масових

[61] Правда. — 1951. — 20 июля.
[62] *Ярустовский Б.* Указ. соч. — С. 34.

сценах — "не безликий оперний хор, а вражаючі індивідуальності, об'єднані єдиною метою, єдиним почуттям"[63]. Натхненні ідеї твору режисер виразно розкривав через яскраві образи головних героїв. Величний і цілеспрямований Богдан у виконанні М. Гришка — не лише великий полководець, а й людина прекрасної та благородної душі. Могутній образ друга і соратника Богдана, ватажка повсталої селянської бідноти Максима Кривоноса створив Б. Гмиря.

Постановка другої редакції "Богдана Хмельницького" стала творчою перемогою не лише в Києві, а й у Харкові (диригент — Л. Худолій, режисери — В. Скляренко, Ю. Іванов, художник — Д. Овчаренко). Якщо у львівській постановці найцікавішою була режисура В. Харченка, то в одеській емоційна піднесеність інтерпретації диригента М. Покровського не дістала підтримки в статичній режисурі Я. Милешка і строкатих декораціях П. Злочевського. Скромною, але переконливою була вистава в Донецьку (диригент — Є. Шехтман, режисер — О. Здиховський, художник — В. Московченко).

Кінець 40 — початок 50-х рр. також характеризуються увагою майже всіх театрів до класичної спадщини. Саме в постановках класичних опер українських, російських та зарубіжних композиторів з'являються значні, а часом і справді новаторські сценічні інтерпретації.

Однак перемоги театрів здебільшого досягалися важким і складним шляхом, ціною напружених шукань та помилок. Так, перлина української класичної опери "Тарас Бульба" М. Лисенка не відразу знайшла своє відповідне сценічне втілення. Постановка її (листопад, 1946) в музичній редакції Л. Ревуцького, оркестровці Б. Лятошинського, здійснена диригентами С. Столерманом,

Богдан Хмельницький — М. Гришко. Київ. 1951.

К. Симеоновим, режисером М. Смоличем, художником О. Хвостенком-Хвостовим, не стала подією. Зроблені в партитурі купюри й перестановки збіднили образи головних персонажів, не сприяли підсиленню образу самого Тараса, який у виконанні видатного співака М. Роменського був скоріше підкреслено побутовим, аніж героїчним. Статуарні й нецікаві режисерські композиції, позбавлені розмаху й фантазії, розгорталися на тлі безбарвних декорацій. "Уявіть закуток, огороджений камінням, де-не-де вкритий бур'янами, — ділився своїми враженнями В. Довженко. — Серед нього — тік, в який вбито

[63] Известия. — 1954. — 9 мая.

товстелезну гостроверху коляку, біля якої стоять козаки. Оце вам і Січ, жартує художник Хвостов" [64].

Лише в березні 1955 р. опера "Тарас Бульба" дістала переконливе сценічне втілення в Київському театрі (диригент — О. Климов, режисер — В. Скляренко, художник — А. Петрицький). Глибока народність музичних образів, широчінь і розмах партитури ожили в мальовничому героїко-патріотичному сценічному полотні, де пристрасний живопис А. Петрицького зливався з образним лаконізмом мізансценування та графічною точністю масових композицій В. Скляренка.

Цікавими, хоча й досить суперечливими шуканнями були позначені постановки російської та зарубіжної оперної класики. Наприкінці 40 — на початку 50-х рр. деякі театри підходили до відомих творів механічно і формально, без творчої вигадки й шукань. Проблему реалізму на оперній сцені тоді часом розуміли спрощено і примітивно, а поширена в першій половині 50-х рр. горезвісна теорія "безконфліктності" ще більше спростила цю проблему.

Питання оперної режисури, її місця в ідейно-художньому вирішенні вистави стає найактуальнішим в житті музичних театрів республіки. Саме через режисерську безпорадність не можуть знайти свого переконливого втілення задуми диригентів, співаків-акторів, художників-декораторів.

Так, наприклад, в Одеському театрі диригент М. Покровський постійно працював разом із колективом над російською оперною спадщиною, поступово здійснюючи постановки майже всіх опер М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Глинки. Однак емоційна піднесеність диригентських інтерпретацій майже кожного разу натрапляла на безбарвні й одноманітні, статичні та холодні постановки режисера Я. Милешка, що суперечили музиці й фактично руйнували цікавий задум диригента.

В окремих виставах Київського театру, здійснених здебільшого М. Стефановичем, режисура відзначалася глибоким розумінням музичної драматургії, тонким смаком, виразністю й узагальненістю деталей, лаконізмом і стриманістю в побудові масових сцен. Саме такою вона була в героїко-патріотичній постановці "Івана Сусаніна" (диригент — В. Тольба, художник — О. Хвостенко-Хвостов), відзначеній Державною премією СРСР.

Окремі значні вистави, що ставали творчими перемогами київського колективу, «готувались... як правило, до різних ювілейних свят, до гастролей у Москві, до висунення на премію... Діючий репертуар у цей же час... залишався без уваги... Так склався вкрай нерівний і суперечливий репертуар театру: з одного боку, три-чотири високоякісні показні вистави... з іншого боку, основний діючий репертуар, що складався з "рядових" вистав» [65].

Така ж суперечливість у художній якості репертуару мала місце й в інших театрах. Наприклад, у Харкові серед численних безбарвних і статично-монументальних вистав з безпорадною режисурою С. Однопозова, М. Аваха, Ю. Іванова з'являються досить цікаві сценічні полотна, як-от "Борис Годунов" М. Мусоргського (диригент — І. Зак, режисери — В. Будневич, М. Авах, художник — Д. Овчаренко), — вистава, позначена епічною широтою й емоційною силою [66], теж відзначена Державною премією СРСР.

[64] Рад. Україна. — 1946. — 20 груд.
[65] Театр. — 1957. — № 11. — С. 90.
[66] Красное знамя. — 1951. — 20 ноября.

Сцена з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка. Тарас — Б. Роменський, Остап — Д. Гнатюк. Київ. 1955.

У цей період театри звертаються до відродження забутої оперної класики. Завдяки творчій активності колективів республіки зажили повнокровним сценічним життям "малорепертуарні" опери Чайковського "Чародійка" (Одеса, Львів), "Орлеанська діва" та "Опричник" (Харків), твори інших російських композиторів та зарубіжної оперної класики: "Турандот" (Одеса), "Отелло" (Донецьк), "Бал-маскарад" (Львів, Харків) і особливо "Русалка" А. Дворжака, що була вперше в нашій країні поставлена на харківській сцені (диригент — П. Баленко, режисери — В. Скляренко, Ю. Іванов, художник — Д. Овчаренко) і стала значним досягненням колективу [67].

Традиції української оперної режисури жили у кращих роботах М. Стефановича, В. Харченка, О. Здиховського, В. Скляренка. Збагачуються й розвиваються реалістичні виконавські традиції, на зміну майстрам приходить талановита молодь. Плідно працювали видатні диригенти М. Покровський, В. Тольба,

[67] Сов. музыка. — 1955. — № 12. — С. 85.

художники А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов. Відбувається збагачення й розширення оперного репертуару.

Балетні колективи республіки у повоєнні роки звертаються до героїчної теми, працюють над новими сучасними виставами.

Першими спробами відтворення на сцені героїчної сучасності були постановки балету "Світлана" Д. Клебанова, показані Харківським та Львівським театрами. У Харкові балетмейстер О. Томський наблизив подібні вистави до часів Вітчизняної війни, переробив сюжетну лінію балету і показав "картини боротьби радянського народу з японськими імперіалістами" [68].

Наступні нові балети свідчили про те, що приземлена правдоподібна пантоміма поступово витісняла зі сцени поетичний танець, а балетні вистави починали перетворюватися на примітивні драматичні спектаклі глухонімих акторів, що відчайдушно жестикулювали й ворушили губами. Саме такою виявилась львівська постановка "Світлани", здійснена балетмейстером М. Цейтліним.

Наприкінці 40 — на початку 50-х рр. балетну сцену заполонила ілюстративна пантоміма, що, по суті, копіювала побутову поведінку людини, на зміну легкому й умовному балетному костюму прийшов звичайний побутовий, часом незграбний одяг.

Такими недоліками позначалися і навіть кращі роботи, як-от сучасний балет "Олеся" Ю. Русинова на лібрето А. Риндіної, поставлений В. Вронським на одеській сцені (диригент — Ю. Русинов, художник — П. Злочевський). Однак балетмейстер спробував вирішити провідні епізоди вистави танцювально. Саме завдяки цьому досить переконливим вийшов пластичний образ Олесі, створений А. Риндіною.

Героїчна тема утверджувалася не лише в сучасних виставах, а й у балетах, присвячених історії українського народу. Широкого розповсюдження набув балет "Лілея" К. Данькевича, постановку якого здійснили всі балетні колективи республіки. Саме в "Лілеї" на сцені з'являлися танцювальні образи. Яскрава танцювальність панувала в кращих сценах нової київської постановки цього балету, здійсненої Г. Березовою (диригент — Б. Чистяков, художник — А. Петрицький). Академік М. Рильський, оцінюючи його як великий внесок в українську культуру, підкреслював, що "це шевченківська вистава і разом з тим це вистава глибоко сучасна... живописний і хореографічний елементи вистави підпорядковані одному стилістичному принципові. Це — принцип романтичний. Звідси і відсутність у виставі трафаретного етнографізму. Це не заважає, звичайно, характерності персонажів" [69]. У новій редакції балету в заголовній партії поряд із досвідченими балеринами А. Васильєвою та З. Лур'є виступила юна Є. Єршова, танок якої приваблював щирим ліризмом і наспівністю пластичного малюнка.

Танцювальна образність сповнювала і постановку "Лілеї", здійснену Г. Березовою в Харкові. Паралельно з нею над власною сценічною інтерпретацією "Лілеї" в Одесі працював В. Вронський (диригент — Ю. Русинов, художник — П. Злочевський, 1945). Прагнучи до творчої самостійності, балетмейстер не тільки змінив танцювальні композиції, але й дещо переробив лібрето. Цікаво були поставлені танцювальні картини. Драматичний і водночас героїчний образ Лілеї створила А. Риндіна, а в партії Степана вдало виступив П. Павлов-Кивко. Незабаром цю постановку В. Вронський здійснив і на львівській сцені, значно розширивши сольні варіа-

[68] Красное знамя. — 1946. — 18 марта.
[69] Рад. Україна. — 1945. — 22 черв.

Паріс — А. Бєлов у балеті "Лілея". Київ. 1945.

Степан — Д. Візіренко-Клявін у балеті "Лілея". Київ. 1946.

ції основних персонажів. У заголовній партії вдало дебютувала Н. Слободян.

Щедрий талант балетмейстера С. Сергєєва розкрився в балеті "Лісова пісня" М. Скорульського за драмою-феєрією Лесі Українки, вперше поставленому в березні 1946 р. на київській сцені (постановник — С. Сергєєв, диригент — Б. Чистяков, художник О. Хвостенко-Хвостов).

Чимало балетмейстерських знахідок було також у героїчній виставі "Маруся Богуславка" А. Свєчникова на лібрето В. Чаговця, Н. Скорульської, здійсненій С. Сергєєвим, Б. Чистяковим, А. Волненком і показаній в Москві 1951 р. під час Декади української літератури і мистецтва. Хоча вистава здобула позитивну оцінку, а піднесені героїко-романтичні танцювальні образи Марусі (А. Герасимчук) та Софрона (М. Апухтін) і поетичні народні танці першої дії мали заслужений успіх, серйозні прорахунки лібретистів, композитора й постановника зумовили її коротке сценічне життя. Однак у кращих сценах та епізодах усіх постановок "Марусі Богуславки" плідно продовжувалася головна лінія національного класичного балету — гармонійного синтезу класичного і українського народного танців.

Особливо цікаво утверджувався цей синтез у балеті "Хустка Довбуша" А. Кос-Анатольського на львівській сцені (балетмейстер — М. Трегубов, диригент — Я. Вощак, художник — Ф. Нірод). У виставі, де вперше своєрідні візерунки гуцульських народних танців оригінально й примхливо сплелися з класичними рухами, утворивши контури якісно нової хореографічної лексики, були переконливі танцювальні образи головного героя — мужнього Олекси Довбуша (О. Сталинський) та його коханої — ніжної Дзвінки (Н. Слободян). Постановка, правда, не була позбавлена нудних пантомімічних епізодів, та усі центральні події розкривалися в танцювальних композиціях сюїтного типу. Такою, зокрема, була картина "В таборі опришків", сповнена пафосу героїчної боротьби.

Серед численних балетмейстерських робіт цього періоду, позначених механічним перенесенням прийомів драматичного театру, окремо слід відзначити постановки С. Сергєєва, де панувала щедра стихія класичного танцю, часто своєрідно й вдало забарвлена національними пластичними інтонаціями. Оригінальна фантазія майстра танцю виявлялася в яскравих хореографічних знахідках і в танцювальних перлинах у "Попелюшці", "Раймонді", "Доні Кіхоті", "Гаяне".

Перенасичення балетних вистав пантомімою і прийомами режисури драматичного театру негативно відбивалося на виконавському мистецтві. Лише окремі постановки В. Вронського, С. Сергєєва, Г. Березової, М. Трегубова сприяли продовженню кращих традицій національного балету. Саме в їхніх виставах розкривалася індивідуальність виконавців: романтичний, філігранно відточений танець А. Васильєвої, широкий, героїчний, емоціонально піднесений — Л. Герасимчук, довершено-віртуозний — О. Потапової, лірично-тремтливий — Є. Єршової, гранично музикальний — З. Лур'є, безпосередній і привабливий — А. Мінчин. Прозора й наспівна задушевність була властива талантові львів'янки Н. Слободян. У Харківському театрі відзначалися експресивна піднесеність Н. Виноградової, технічна довершеність І. Герман, поезія і хвилююча щирість О. Байкової. В Одесі майстра класичного танцю А. Риндіну змінила балерина графічно точних ліній І. Михайличенко, а в Донецьку поряд із танцюристкою великої драматичної насиченості О. Горчаковою розпочала свій творчий шлях балерина надзвичайної віртуозності Г. Кириліна.

Цікаво розвивався й чоловічий танець, найкращими представниками якого в цей період стали О. Бердовський, М. Іващенко, Б. Степаненко, М. Апухтін, А. Бєлов (Київ), П. Плавник, Я. Додін, В. Гудименко (Харків), О. Сталинський, М. Печенюк, О. Поспєлов (Львів).

Відродження українських театрів музичної комедії проходило з великими труднощами і досить повільно. Інтерес до комедійного жанру взагалі й веселої, життєрадісної оперети зокрема, що значно зріс у перші повоєнні роки, сприяв появі тенденцій потурання обивательським смакам та настроям перепочинку. Відверто розважальні, примітивні твори низької ідейно-художньої якості заполонили сцени театрів республіки.

Превалювали вони і в репертуарі найстарішого з них — Харківської музичної комедії, яка розпочала свій перший післявоєнний сезон влітку 1944 р. під керівництвом режисерів С. Макарченка, А. Івашутича, І. Радомиського. Нові вистави здібного колективу свідчили, що й він забув власні традиції і «перестав бути лабораторією радянської оперети, тупцюючи на місці в зачарованому колі "Маріци", "Сільви", "Веселої вдови", "Роз-Марі"» [70]. Нецікавими виявились постановки "Холопки" (режисер — С. Макарченко, диригент — С. Солящанський, художник — С. Сонечкін), "Тютюнового капітана" (режисер — В. Арістов, художник — Н. Соболь) та "Голубого гусара" (режисер — І. Радомиський, художник — С. Сонечкін), хоча в них грали такі обдаровані актори, як Р. Уманська, Д. Пономаренко, Н. Попова, К. Райданов, М. Іванов. Лише з 1946 р. театр почав згуртовувати навколо себе драматургів та композиторів, "працювати над розвитком мистецтва, сповненого музикою і співом, сміхом і молодістю" [71]. У серпні на хар-

[70] Рад. мистецтво. — 1946. — 16 лип.

[71] Соціалістична Харківщина. — 1946. — 21 трав.

Сцена з балету "Хустка Довбуша" А. Кос-Анатольського. Львів. 1948.

ківській сцені вперше побачила світло рампи музична комедія "Із-за гори кам'яної" Б. Крижанівського, що стала першим серйозним кроком на шляху відродження традицій колективу.

У 1954 р. в Одесі знову почав працювати театр музичної комедії, колектив якого перевели зі Львова.

Львівський театр музичної комедії було відкрито в 1947 р. Він почав свою діяльність постановкою "Одинадцяти невідомих" М. Богословського, майстерно, з вигадкою здійсненою режисером І. Гріншпуном. У створенні театру брав активну участь головний режисер, учень Леся Курбаса В. Скляренко, який допомагав молодому колективу спрямовувати роботу шляхом розвитку традицій національного синтетичного театру. Саме їх утвердження виявилось у "Майській ночі" О. Рябова, колоритно поставленій Д. Козачковським, і особливо у героїко-романтичному "Вільному вітрі" І. Дунаєвського (режисер — І. Гріншпун, диригент — Я. Фельдман, художник — А. Найдич), постановка якого прикрашала афішу театру понад десять років.

"Безконфліктність" входила на сцени театрів і вони показували героїв та події в рожевих кольорах, утверджуючи нові штампи сучасної оперети з інфантильно-примітивними позитивними героями. Ці риси були притаманні й опереті-сатирі "Серця і долари" О. Сандлера на лібрето О. Левади, здійсненій у Києві 1949 р. режисером В. Вільнером. У його ж постановці побачила світло рампи нова музична комедія О. Рябова та А. Юхвіда "Чудесний край". Однак

ні режисер, ні виконавці головних ролей — В. Новинська, Ф. Савченко, Г. Лойко, Б. Хенкін — не змогли її врятувати.

Незважаючи на хиби драматургічної основи, у мелодійній музиці О. Рябова були цікаві номери, особливо "Пісня про чудесний край", що "висловлює основну ідею вистави — силу народної волі, народного патріотизму" [72].

На початку 50-х рр. горезвісна "теорія безконфліктності" повела атаку на музичну комедію, поступово знищуючи саму природу оперети. "Несхожість" з оперетою, закреслювання головних рис жанру сприймались як художнє оновлення і збагачення музичної комедії. Сцени театрів заполонили безбарвні побутові п'єси із вставними музичними номерами. З вистав зникала атмосфера веселого й сонячного гумору, романтичної окриленості та емоційної піднесеності, що завжди була притаманна мистецтву оперети. Для таких творів з'явився термін "музична вистава", який, власне, нічого не визначав.

Кращі постановки, серед яких "Вільний вітер" І. Дунаєвського та "Трембіта" Ю. Мілютіна, що розвивали й збагачували реалістичні традиції оперети, були поодиноким явищем у великому потоці примітивних і безконфліктних "музичних вистав". Малоцікавий музичний та драматургічний матеріал стримував розвиток виражально-сценічних засобів, у спектаклях запанували побутова достовірність і безбарвна правдоподібність.

Багато говорячи про реалізм та життєву правдивість на численних засіданнях і художніх радах, працівники театрів забували, що реалізм в опереті має свої закони, що художня правда в опереточній виставі передбачає те, що під впливом емоційного піднесення герої переходять від розмов до співу й танцю.

Поверненням до кращих традицій минулого стала героїко-романтична оперета "Червона калина" О. Рябова на лібрето В. Сокола, присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією, постановку якої здійснили всі театри республіки і чимало опереткових колективів країни. Поклавши в основу драматургії окремі епізоди боротьби українського народу напередодні Переяславської ради 1654 р., автори не пішли шляхом створення монументально-помпезної вистави, до чого, здавалося б, кликала сама тема. Дія відбувалася в глухому селі, що стояло на дорозі з Москви до Переяслава, а герої — прості люди, які своєю кмітливістю й хоробрістю допомагали відважному козакові Якову Тризні знешкодити небезпечних ворогів, що намагалися перейняти російських послів, які прямували на Переяславську раду. Широко використовуючи українські народні мелодії, інтонації задушевних пісень, журливих дум, іскрометних танців, у "Червоній калині" композитор зробив "багато нового у великих музичних побудовах — того нового, що може бути з повним правом зараховане до активу радянської музичної драматургії" [73].

Постановка "Червоної калини" на київській сцені, з успіхом показана на гастролях у Москві влітку 1954 р., відзначалася акторською майстерністю К. Райданова (Яків Тризна), А. Голобородька (Василь), О. Райданова (дід Чечуй), М. Зоценка (Демко), Б. Хенкіна (пан Щічка), М. Блащука (пан Битикруль), цікавими й різноманітними масовими та ансамблевими сценами режисера І. Земгано, поетичними декораціями І. Юцевича, який в усіх картинах своєрідним образотворчим лейтмоти-

[72] Культура и жизнь. — 1949. — 20 ноября.
[73] *Ярустовский Б.* Указ. соч. — С. 85.

вом провів грона спілої червоної калини. На харківській сцені, де її поставили режисер І. Радомиський, диригент Ю. Чернін, художник Н. Соболь, балетмейстер В. Нікітін, оперета стала творчою перемогою колективу і ознаменувала повернення його до кращих завоювань минулого. Піднесена героїка, хвилююча лірика і теплий гумор гармонійно поєднувалися в романтичній атмосфері вистави, в якій було багато яскравих образів, зокрема Якова Тризни (О. Бабаков), Марійки (Н. Анникова), діда Чечуя (Д. Пономаренко), сотничихи (Н. Попова), Горпини (Р. Уманська), Демка (В. Борисенко) [74]. "Червона калина" стала етапною виставою й Одеського театру музичної комедії.

Середина 50-х рр. позначена помітним піднесенням і окремими значними творчими досягненнями театрів музичної комедії. Переборюючи наслідки "теорії безконфліктності" й тенденції вистав з музичним супроводом, колективи театрів республіки разом із композиторами та лібретистами успішно продовжували розвивати й збагачувати традиції української музичної комедії, утверджувати новими роботами народність і реалізм, не порушуючи виражальних можливостей опереткового жанру.

Цей період також відзначається пожвавленням і піднесенням діяльності оперних, балетних та опереткових колективів. У театральному житті країни це викликало до життя новаторські, оригінальні шукання в театрах опери і балету та музичної комедії України.

Наприкінці 50 — на початку 60-х рр. композитори і театри республіки активно включилися в складний процес оновлення оперних форм, спираючись на класичні й національні традиції та багаторічний власний мистецький досвід. Весь попередній шлях оперного театру України, сповнений суперечливих шукань і експериментів, великих звершень та прикрих поразок у формуванні самобутнього стилю в режисурі й виконавстві, був шляхом поступового естетичного визрівання колективів республіки, підготовкою майстрів та обдарованої молоді до розв'язання нових і складних художніх завдань.

Творче піднесення українського музично-театрального мистецтва зумовила поява великої кількості оперних творів; серед них було чимало художньо повноцінних і новаторських, що відродили в оновленій якості національні вокально-сценічні традиції. Початок цьому поклала "Милана" Г. Майбороди — вдалий дебют видатного композитора-симфоніста в оперному жанрі, — яка ознаменувала новий етап розвитку української опери і, як відзначав М. Рильський, стала "справжнім святом нашого мистецтва" [75]. Наступні його опери "Арсенал" і "Тарас Шевченко" свідчили про те, що композитор стає не лише активним автором, а й справжнім новатором національного музичного театру. Ю. Мейтус після "Молодої гвардії" та "Зорі над Двіною" створює "Украдене щастя" і "Вітрову доньку". К. Данькевич виступає з "Назаром Стодолею". В. Кирейко пише "Лісову пісню", "У неділю рано зілля копала", "Марко у пеклі". Все більше композиторів послідовно й успішно працюють в оперному жанрі: нові опери приносять до театрів Г. Жуковський, А. Кос-Анатольський, Д. Клебанов, Є. Юцевич, С. Жданов, а поряд із ними дебютують молоді митці М. Кармінський та В. Губаренко.

Повсякденний, плідний розвиток оперного мистецтва відбувався в склад-

---

[74] Наддніпрянська правда. — 1954. — 1 серп.

[75] Правда. — 1957. — 2 груд.

ному процесі взаємодії творчості композитора й мистецького колективу. Створення нових українських опер стало головним завданням і прагненням театральних колективів республіки. У творчій співдружності з композиторами в Києві були поставлені "Милана", "Арсенал", "Перша весна", "Тарас Шевченко", "Богдан Хмельницький" (третя редакція); у Харкові — "Буковинці", "Павло Корчагін", "Назар Стодоля", "Василь Губанов", "Украдене щастя"; в Одесі — "В степах України" (друга редакція), "Вітрова донька"; в Донецьку — "Вулкан", "Наймичка" (друга редакція).

Поява талановитих оперних партитур зумовила нове піднесення і яскравий розквіт самобутніх, оригінальних засобів у режисурі, виконавстві та художньо-декораційному мистецтві українського музичного театру, відродження традицій і досягнень минулого.

Звичайно, велике творче пожвавлення у житті оперних театрів республіки, здобутки й перемоги у розв'язанні нових проблем супроводжувалися й окремими невдачами, зривами та поразками. Однак то були труднощі поступового творчого їх зростання, складності естетичного визрівання митців і оновлення традицій.

Наприкінці 50 — на початку 60-х рр. шукання оригінального й переконливого музично-сценічного втілення сучасної теми стає одним з найголовніших завдань оперних колективів республіки. На оперній сцені це насамперед правдивий образ людини нашого часу з її багатим духовним світом, емоціями й думками. Саме тому "центральною проблемою оперної творчості є створення естетично цінного, художньо яскравого образу головного героя — носія позитивного ідеалу нашої сучасності" [76].

Найбільшим досягненням "Милани", присвяченої боротьбі синів Закарпаття за щастя трудового народу, за возз'єднання з Україною, є саме вокальні характери головних позитивних героїв, які не виголошують холодних резонерських сентенцій, а піднесено й схвильовано розкривають багатство свого духовного світу, красу і велич думок та почуттів. Вистава цієї опери, здійснена диригентом В. Тольбою, режисером В. Скляренком, художником Ф. Ніродом і вперше показана 1 листопада 1957 р. на київській сцені, стала, за визнанням М. Рильського, "серйозним кроком у розвитку українського і всього багатонаціонального радянського мистецтва". Саме «такої опери, як "Милана", — патріотичної, пристрасної, поетичної — давно чекали глядачі, які вимагають від митців правдивих творів про наших сучасників, про героїчну радянську дійсність» [77], — підкреслював А. Штогаренко.

Щедрий мелодизм партитури, глибоко пов'язаний із народнопісенними інтонаційними джерелами, розгорнуті, сповнені широкого емоційного подиху сольні номери, що виразно характеризують позитивних героїв, підказали постановникам шлях до розкриття переживань і вчинків основних персонажів опери. Завдяки талантові композитора й співаків-акторів, сміливій фантазії режисера і темпераментові диригента саме в "Милані", напевне, вперше в історії українського оперного театру, на сцені ожило так багато колоритних, переконливих і зовсім не схожих один на одного позитивних героїв. Романтизація її музично-сценічного вирішення була безпосередньо пов'язана з романтичним струменем українського сценічного мистецтва. Вона не применшувала правдивості й переконливості образів героїв,

[76] Сов. музыка. — 1964. — № 12. — С. 15.
[77] Вечірній Київ. — 1957. — 2 листоп.

не затушовувала їхніх конкретних і колоритних реалістичних рис. Адже "справжній реалізм, реалізм великий, реалізм високого стилю, є самим серцем романтизму" [78]. Саме щедрі романтичні барви, емоційна окриленість допомогли співакам-акторам глибоко розкрити "життя людського духу" кожного персонажа; "в найсуттєвішому своєму значенні романтизм є не що інше, як внутрішній світ душі людини, потаємне життя її серця" [79].

Старий підпільник, мудрий і стриманий Рущак, образ якого розкрив Б. Гмиря, неначе втілював у собі силу й могутність, рішучість і сміливість борців за народне щастя. Помічник та соратник Рущака молодий і завзятий Мартин у виконанні Д. Гнатюка своєю вдачею та індивідуальними рисами зовсім не схожий на свого старшого товариша по боротьбі: це веселий, меткий парубок, душа сільської молоді:

Досить індивідуальними в музично-сценічному втіленні були пристрасна, віддана підпільниця Милана (А. Лобанова), її коханий Василь (В. Козерацький) і колоритний старий гуцул, нічний сторож Козолап (П. Білинник). Живою людиною поставав сильний і переконаний ворог Шибак у виконанні М. Гришка.

Режисер і диригент разом зі співаками-акторами досягли цілісного й гармонійного ансамблю. Емоційний порив, захоплююча експресія, чистота і злагодженість звучання оркестру, керованого В. Тольбою, розгорнута динаміка й структурно-композиційна стрункість сцен та камерних пластичних епізодів режисера В. Скляренка, сонячно-блакитна, зелено-червона колористична гама Ф. Нірода з її найрізноманітнішими нюансами, переконливі образи головних персонажів — усе було підпорядковано єдиному романтично-героїчному настроєві. Саме тому всі складові музично-сценічні компоненти вистави відзначалися великою й природною гармонією. Цю оперу було здійснено театром на рівні високої майстерності, з глибоким розумінням ідейної суті твору.

Для втілення на оперній сцені ідей та образів сучасності українському музичному театрові потрібен був, за визначенням О. Довженка, поет "крупний, шестикрильний" [80]. Саме таким став Г. Майборода, який приніс на сцену довженківський "високий градус пристрасті", що ішов від полум'яних сторінок партитур М. Лисенка, від національних вокальних і музичних традицій, від досягнень сучасного симфонізму й оперного мистецтва. Це підтвердила опера "Арсенал" на драматургічно довершене лібрето О. Левади й А. Малишка. Щедрий мелодійний талант композитора, захоплюючи правдивими вокальними характерами, масовими хоровими епізодами, приніс на сцену живий подих сучасності, надихнув митців на створення цілісного музично-театрального полотна. «І треба сказати прямо: давно ми вже не чули у виставі, присвяченій радянській темі, такого торжества мелодій, такого вокального роздолля, як в опері "Арсенал"» [81], — підкреслював Б. Ярустовський. Сценічну інтерпретацію її здійснено восени 1960 р. диригентом В. Тольбою, режисером В. Скляренком, художником Ф. Ніродом і вперше показано під час Декади української літератури і мистецтва в Москві.

---

[78] *Блок А.* Собрание сочинений: В 12 т. — Москва; Ленинград, 1936. — Т. 12. — С. 203.

[79] *Белинский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. — Москва, 1953. — Т. 7. — С. 145.

[80] *Довженко О.* Твори: В 5 т. — Київ, 1960. — Т. 3. — С. 43.

[81] Музыкальная жизнь. — 1960. — № 2. — С. 2.

Особливу увагу постановники зосередили на розгорнутих масових хорових сценах, зокрема на пластично-композиційному втіленні бойової пісні пролетарів-арсенальців, що емоційно об'єднувала всі події опери, набувала різних смислових відтінків, втілювала енергію борців за свободу.

В. Скляренко йшов від музики не ілюструючи, а розкриваючи її драматичний зміст, тому кожна мізансцена, кожна композиція і деталь рухали дію, відтворювали розвиток музично-вокальних образів. Разом із Ф. Ніродом режисер підкреслював контрастність подій і образів у кожній з картин, що відрізнялися ритмічно-композиційними й кольорово-світловими особливостями, підказаними музичною драматургією.

Музичні характеристики головних персонажів знайшли на сцені переконливе пластично-образне втілення. Широкий, впевнений жест, могутня і струнка постать, юнацька привабливість, схвильований ліризм та піднесена романтика — таким був образ Максима, створений М. Кондратюком. Палко закоханий у Ярину юнак, ніжний і дбайливий син, а головне — борець, сповнений любові до народу.

У героїко-романтичне звучання "Арсеналу" Г. Майборода вніс неповторну рису своєї творчості — щирий ліризм, який вдало розвинув режисер і співаки-актори. Справжнім його уособленням виявилася проста дівчина-робітниця Ярина у виконанні Б. Руденко. Це було глибоке акторське перевтілення, злиття з інтонаційною правдою вокальної партії та музичною мовою опери.

Своєрідність і свіжість музично-сценічних засобів опери були відзначені видатними майстрами мистецтва. "Інтерес до вистави, — підкреслював композитор Ю. Шапорін, — збільшується з кожною новою картиною, досягаючи кульмінації в заключній сцені" [82]. А видатний співак Великого театру М. Михайлов відзначав: «"Арсенал" дійсно хороший, по-справжньому вражаючий, захоплюючий спектакль, безперечна перемога театру. Режисер В. Скляренко суворий у виборі сценічних засобів, можна сказати навіть скупий. Він не піддається модним захопленням деяких оперних режисерів, що ставлять часом у невигідне становище співаків-виконавців. Скляренко тонко відчуває специфіку оперного виконавства і залишає велику художню свободу. І треба бачити, з якою майстерністю, з якою душевною щедрістю скористалися з неї видатні українські співаки!» [83]

Однак не лише широкі епічні полотна народної музичної драми, а й ліричні, психологічні, комічні, побутові, романтичні опери відтворювали узагальнені образи сучасності.

Творчі традиції Лесі Українки, зокрема її поетичної драми-феєрії "Лісова пісня", підказали Ю. Мейтусові й лібретистам О. Васильєвій та В. Зубарю натхненно романтичну форму музично-сценічної розповіді про наших сучасників — молодих колгоспників із зелених Карпат. В опері "Вітрова донька" сьогоденність, картини побуту цікаво переплітаються з народною фантастикою, узагальненою поетичною символікою, навіяною місцевими легендами. На сцені Одеського театру, де восени 1965 р. вперше було здійснено постановку опери, поруч з реальними образами сучасників — з агрономом Іллею, який перетворює природу рідного краю, з ніжною дівчиною Анничкою — діють фантастичні постаті: безжалісна крилата Вітрова донька, підступний вітер Лиходій, жорстока Баба Мряка.

[82] Известия. — 1960. — 14 ноября.
[83] Труд. — 1960. — 15 ноября.

Своєрідність музичної драматургії опери виявилася в широкому симфонічному подихові, щедрості оркестрових барв і яскравому національному колориті. Світлий, животворний мелодичний струмінь, що б'є з невичерпного народного джерела, пройняв усю музичну драматургію і забринів різноманітними відтінками під рукою диригента. І там, де режисер Г. Дикий, ідучи за диригентом Г. Проваторовим, уважно вслухався в музику, на сцені в переконливому пластичному малюнкові оживали постаті героїв, їхнє спілкування ставало природним. Найвиразніше це виявлялося в епізодах зустрічей Іллі (Г. Дранов) з Вітровою донькою (А. Джамогорцян), особливо в їхній розмові (друга дія), коли в темній печері, куди принесла Іллю на своїх крилах Вітрова донька, мужній і романтичний юнак розповідає їй про сонце й красу природи, про квітучі сади, про мрії. У Вітрової доньки під впливом його натхненних слів у серці спалахує перше людське кохання.

Однак сучасність в українському музичному театрі кінця 50 — початку 60-х рр. аж ніяк не вичерпувалася темою чи сюжетом, її владний подих відчувався і в роботі колективів над сценічним втіленням творів на історичні та літературні теми, в прагненні збагатити оперний театр новими досягненнями симфонічної музики, драми, кіно, образотворчого мистецтва. У цьому збагаченні відбивалася животворна сила національних театральних традицій, виявлялася їхня постійна еволюція, що сприяла подальшому утвердженню на оперній сцені глибокого синтезу всіх компонентів вистави. Кожний колектив по-різному підходив до сценічного втілення одного й того ж твору, виявляв у ньому рівень своєї естетичної зрілості.

Про те, що оперні театри республіки по-різному розуміли розвиток національних класичних традицій, свідчили, зокрема, несхожі постановки опери К. Данькевича "Назар Стодоля" на лібрето А. Преславича за однойменною драмою Т. Шевченка, здійснені в Харкові, Одесі, Києві та Львові на початку 60-х рр. "Ця лірична драма нагадує про класичні традиції, що заклали ґрунт прекрасного оперного мистецтва України" [84]. Втім саме про ці традиції забули режисери Д. Смолич та С. Сміян — постановники "Назара Стодолі" в Одесі й Львові. Д. Смолич штучно роздрібнив оперу на величезну кількість картин, які змінювалися за допомогою рухомого кола. Однак безперервні обертання не тільки не прискорювали і не динамізували дію, до чого, власне, прагнув режисер, а гальмували її, рвали на шматки наспівну музичну драматургію, суперечили специфіці оперного твору. У львівській виставі С. Сміян вдався до старих штампів і трафаретів у побудові одноманітних і статичних масових епізодів. Лише В. Скляренко в Київському театрі та М. Авах у Харківському, йдучи від музичної драматургії та переосмислення класичних традицій, створили переконливі й поетичні вистави, в яких жили правдиві, хвилюючі Шевченкові образи.

Часом театри республіки, беручись до сценічного втілення нових творів, написаних за відомими п'єсами, потрапляли під вплив не стільки задуму композитора, скільки контурів їх постановок у драматичному театрі. Відбувалося не просто перенесення на оперну сцену засобів і прийомів останнього, а скоріше, копіювання тієї чи іншої драматичної вистави, яке часто суперечило настроям партитури. Таке трапилось, наприклад, з лірико-романтичною оперою В. Ки-

[84] Музыкальная жизнь. — 1960. — № 23. — С. 5.

Композитор Д. Шостакович із постановниками опери "Катерина Ізмайлова" — диригентом К. Сімеоновим, режисером І. Молостовою, виконавицею ролі Катерини Т. Пономаренко. Київ. 1964.

рейка "Лісова пісня" за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки (диригент — Я. Вощак, режисер — Б. Тягно, художник — Ф. Нірод, 1958) та психологічно-побутовою оперою Ю. Мейтуса "Украдене щастя" на лібрето М. Рильського за однойменною драмою І. Франка (диригент — Я. Вощак, режисер — С. Сміян, художник — О. Сальман, 1960) на сцені Львівського театру.

І в "Лісовій пісні", і в "Украденому щасті" були й досить вдалі образні вокально-сценічні епізоди, в яких виявлялася майстерність досвідчених співаків-акторів, однак штучно перенесені в оперу контури драматичних вистав приземлювали події, так узагальнено й поетично відтворені композиторами в музичній драматургії.

Якщо при втіленні нової вистави режисер завжди мусить шукати єдиний образний ключ, то сценічна інтерпретація опери Г. Майбороди "Тарас Шевченко" на його ж лібрето вимагала від В. Скляренка шукання своєрідних режисерських інтонацій до кожної з чотирьох дій вистави. Адже новий твір Г. Майбороди, здійснений на київській сцені 1964 р. К. Симеоновим, В. Скляренком, Ф. Ніродом, складався з чотирьох музично-сценічних новел-замальовок з життя великого Кобзаря, об'єднаних величною постаттю Тараса.

Кращі сцени постановки були позначені пієтетом до музичної драматургії. Проте, коли восени 1965 р. Київський театр звернувся до створення третьої сценічної редакції "Богдана Хмельницького" К. Данькевича, диригент-постановник К. Сімеонов дуже вільно обійшовся з музичною драматургією, зробивши істотні купюри й перестановки в партитурі, що призвело не тільки до вилучення окремих кращих епізодів опери, а й порушило плинний розвиток подій. Режисери В. Борищенко і В. Скрипниченко, прагнучи поновити постановку М. Крушельницького, здійснену ще 1953 р., зіткнулися з чималими труднощами, бо купюри в загальному пластично-композиційному режисерському розв'язанні спричинили до руйнування образного вирішення вистави.

Своєрідність мистецького обличчя українських оперних театрів виявлялася не лише у створенні нового національного репертуару, а й у сценічних інтерпретаціях опер композиторів братніх народів та класичної спадщини. Наприкінці 50 — на початку 60-х рр. мистецький рівень оперних колективів республіки зріс настільки, що своїми постановками вони вже вносили багато оригінального в сценічну історію відомих творів, збагачували й оновлювали кращі традиції їх втілення, розкривали нові якості визнаної опери. Саме цим відзначалися постановки "Війни і миру" С. Прокоф'єва на київській сцені, його ж "Заручин в монастирі" на львівській і донецькій, "Приборкання норовливої" В. Шебаліна та "Катерини Ізмайлової" Д. Шостаковича на київській.

Оригінальністю музично-сценічної інтерпретації відзначалися також кращі постановки перлин української, ро-

сійської та зарубіжної класичної спадщини. Особливе місце в репертуарі, зокрема столичного колективу, посіла робота над оперними творами М. Лисенка, ініціатором якої був В. Скляренко. Слідом за широким епічним полотном "Тараса Бульби" (1954) з'явилися ліро-комічна "Різдвяна ніч" (1958), пройняті поетичною дитячою уявою "Зима і весна" та "Пан Коцький" (обидві — 1957). Вірністю традиціям національного класичного театру, багатобарвністю і щедрістю режисерських та акторських деталей, внутрішньою гармонією всіх музично-сценічних компонентів вирізнялася "Енеїда", винахідливо й своєрідно поставлена диригентом О. Климовим, режисерами В. Скляренком, В. Харченком, художниками Г. Нестеровською й А. Писаренком, балетмейстером В. Вронським.

По-новому підійшли до сценічного втілення таких творів, як "Катерина" М. Аркаса, В. Скляренко в Києві, Ю. Лєков у Львові й Харкові та "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського Г. Дикий в Одесі. Серед кращих музично-сценічних інтерпретацій російської класики глибоким проникненням в образний лад партитури й цікавими виконавськими досягненнями відзначалися постановки "Хованщини" М. Мусоргського (1963) та "Мазепи" П. Чайковського (1962) в Києві, "Євгенія Онєгіна" (1965) в Харкові, "Мазепи" (1964) у Львові, "Алеко" С. Рахманінова (1964) в Донецьку.

З постановками оперної спадщини зарубіжних композиторів пов'язане вирішення багатьох актуальних проблем вокально-акторської та режисерської майстерності, утвердження і подальший розвиток національних виконавських традицій. Кінець 50 — початок 60-х рр. були багаті на відкриття нових імен диригентів і режисерів, співаків та художників-декораторів. Проникливим інтерпретатором вердівської партитури, пристрасним і талановитим диригентом показав себе С. Турчак, що влітку 1966 р. здійснив у Києві постановку "Отелло". У музично-сценічному втіленні моцартівської "Чарівної флейти", здійсненої диригентами В. Тольбою, В. Сучковим, режисером Л. Силаєвим взимку 1966 р. у Києві, блискучою вокалісткою-віртуозом виявилася Б. Руденко (Цариця ночі), а видатний співак Д. Гнатюк, що завжди виконував партії героїв, раптом розкрив свій великий комедійний талант у ролі веселого і меткого птахолова Папагено.

На харківській сцені в оригінальних постановках режисера Ю. Лєкова — "Манон Леско", "Тоска", "Чіо-Чіо-сан" Дж. Пуччіні й "Бал-маскарад" Дж. Верді — по-новому відкрилися вокальні й акторські обдарування досвідчених майстрів сцени Є. Червонюка, Т. Бурцевої, О. Оголівець та молодої плеяди співаків Н. Суржиної, Л. Цуркан, Б. Жайворонка, А. Грози.

Високою культурою режисерського мистецтва відзначалися постановки на львівській сцені М. Кабачека "Вільний стрілець" К. Вебера та "Шукачі перлин" Ж. Бізе.

Поруч із відомими майстрами музичного театру з'явилося багато нових імен талановитої молоді, яка своєю творчістю продовжувала й розвивала кращі традиції українського музично-театрального мистецтва. Численні зарубіжні гастролі українських співаків, перемоги на міжнародних конкурсах вокалістів були виявом всесвітнього визнання української виконавської школи. Л. Руденко, Б. Руденко, Є. Мірошниченко, З. Христич, Р. Сергієнко, Т. Дідик, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, К. Огнєвой, С. Козак, А. Кікоть, О. Врабель, Є. Червонюк уславили національний оперний театр на багатьох сценах світу.

Поступовим збагаченням ідейно-художнього змісту сценічних полотен, освоєнням нових тем, сюжетів, образів, удосконаленням зображальних засобів, повільним, але наполегливим оновленням самої природи хореографічного мистецтва позначена творчість балетних колективів республіки кінця 50 — середини 60-х рр. Розширення тематики відбувалося насамперед завдяки активному звертанню до ідей та образів сучасності, а також завдяки дедалі глибшому опануванню композиторами й балетмейстерами творів української літератури, зокрема Лесі Українки та Івана Франка, Михайла Коцюбинського й Олеся Гончара.

Збагачення і оновлення художньо-виражальних засобів виявилося в тому, що на зміну примітивним пантомімічним виставам з побутовою жестикуляцією, де танець зводився лише до вставного дивертисменту, поступово приходили постановки з розвиненою танцювальною образністю, що поетично й узагальнено розкривала людські поривання і думки. Прагнення колективів до танцювальності вистав спричинило появу численних одноактних балетів на музику симфонічних творів, що деякий час гальмували створення широких хореографічних полотен.

Проте танцювальна образність завойовувала місце на балетній сцені в складній боротьбі з побутовою пантомімічною правдоподібністю, доводячи практикою, значними виставами свою могутню художню силу.

Уже в "Сойчиному крилі" А. Кос-Анатольського за новелою І. Франка, поставленому М. Трегубовим 1956 р. на львівській сцені, у мальовничій картині світанку в Карпатах піднесений класичний танець, щедро забарвлений гуцульськими хореографічними візерунками, переконливо розкривав внутрішній світ і почуття Манусі (Н. Слободян) і Масіно (О. Поспєлова), захоплював своєю щирою схвильованістю й натхненністю.

У "Таврії" В. Нахабіна за романом О. Гончара, поставленій І. Ковтуновим 1959 р. у Харкові, танцювальний струмінь, набравши героїко-романтичного звучання, проймав майже всі кращі епізоди вистави, щедрими барвами змалював образи позитивних персонажів — Матроса (В. Гудименко) і його коханої — сміливої та веселої батрачки Вусті (Н. Васильєва).

По-справжньому цілісною і художньо досконалою танцювальною виставою, пройнятою високою ідеєю, стала київська постановка "Лісової пісні" М. Скорульського за драмою-феєрією Лесі Українки, здійснена В. Вронським навесні 1958 р. У ній балетмейстер тонко об'єднав узагальнену класику з багатством барв народної хореографії. Диригент Б. Чистяков розкрив найкращі мелодійні перлини партитури, а художник А. Волненко створив поетичні декорації. Завдяки ідейно-художній цілісності задуму і внутрішній єдності всіх музично-сценічних компонентів на балетній сцені не сталося "переміни мрії в бутафорію", чого так боялася Леся Українка при постановці свого твору в драматичному театрі.

Ця вистава, де наспівні пластичні речитативи злилися з віртуозним класичним танцем, була закономірним продовженням і своєрідним узагальненням кращих танцювальних сцен "Лілеї" К. Данькевича (постановка Г. Березової), "Марусі Богуславки" А. Свєчникова (постановка С. Сергєєва), "Хустки Довбуша" А. Кос-Анатольського (постановка М. Трегубова). У ній торжествувала натхненна танцювальна стихія. Зокрема, різноманітна за своєю хореографічною лексикою партія Мавки дала змогу балеринам різних поколінь і несхожих індивідуальностей створити пе-

реконливі образи, такі близькі до настроїв Лесі Українки. Внутрішньо сильною, поривчасто-пристрасною і жертовною була Мавка в О. Потапової, задумливо-ліричною та задушевною — у Є. Єршової, по-дівочому цнотливою, тендітно-ніжною — у А. Гавриленко, ефірно-легкою і променистою — у І. Лукашової, граціозно-витонченою та соромливою — у В. Потапової.

Принципи цілісної танцювальної вистави, утверджені "Лісовою піснею", були розвинуті у кращих сценах балетів "Тіні забутих предків" В. Кирейка за М. Коцюбинським, оригінально вирішених на київській сцені балетмейстером Н. Скорульською навесні 1963 р., в "Оксані" В. Гомоляки за Т. Шевченком, поставленій Р. Клявіним 1964 р. у Донецьку, та в "Лілеї" К. Данькевича, яка була здійснена з великим епічним розмахом навесні 1964 р. балетмейстером А. Шекерою на львівській сцені.

У цей час з особливою активністю театри і композитори працювали й над втіленням на балетній сцені образів сучасності. Балет "Чорне золото" В. Гомоляки, присвячений шахтарям Донбасу, народився на донецькій сцені 1957 р. (балетмейстери — О. Бердовський, М. Єфремов). Восени 1960 р. П. Вірський здійснив постановку цього твору в новій музично-сценічній редакції у київському театрі. В Одесі М. Трегубов поставив балет про життя китобоїв "Блакитна стрічка" Р. Свирського (1959) та виставу "Торжество кохання" Ю. Знатокова про сучасну міську молодь (1960). У балеті "Пісня про дружбу" Ю. Щуровського (балетмейстер — І. Ковтунов, 1961) на харківську сцену вийшли молоді колгоспники і студенти.

Закономірно, що нові теми вимагали нових та оригінальних виражально-мистецьких засобів. Однак у більшості з цих вистав панували приземлено-побутова пантоміма і суто ілюстративний танець, хоча в кожній з постановок були й досить оригінальні спроби відтворення хореографічними засобами окремих рис героїв.

Мавка — А. Гавриленко в балеті "Лісова пісня" М. Скорульського. Київ. 1958.

Повноцінна балетна вистава про героїчну сучасність могла народитися лише на ґрунті шукань танцювальної образності. Саме таким шляхом пішли творці львівської постановки балету "Орися" А. Кос-Анатольського, повіривши у величезну виражальну силу танцю. Умовно-метафоричними засобами хореографії балетмейстер М. Заславський розповів про хвилюючі події возз'єднання західноукраїнських земель з Україною. Більшість сцен вистави — бій будьонівців, поранення й порятунок ко-

мандира, розвиток взаємин між Орисею (Н. Слободян) і Лесем (Г. Ісупов), катування в концтаборі Берези Картузької, — які, здавалося б, так і тягли до пантомімічної побутової дії, були вирішені динамічною й узагальненою мовою класичного танцю, пройнятою оригінальними візерунками гуцульського хореографічного фольклору.

Утвердженню танцювальної образності, здатної розкрити високі ідеї та глибокі думки, особливо сприяли постановки балетних творів С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, А. Мелікова. Їх музичні образи надихали балетмейстерів на новаторські шукання в розширенні танцювальної виразності, на створення цікавих хореографічних інтерпретацій відомих партитур.

Усі балетні колективи поставили балет А. Хачатуряна "Спартак". І якщо донецька (балетмейстер — М. Корягін, 1962) та одеська (балетмейстер — М. Трегубов, 1962) вистави в багатьох сценах нагадували копії ленінградської (балетмейстер — Л. Якобсон), то вже київська (балетмейстер — В. Вронський, 1964) і особливо львівська (балетмейстер — А. Шекера, 1965) були оригінальними й відзначалися високою героїкою танцювальних образів.

Постановка "Спартака" на харківській сцені, здійснена А. Шекерою 1966 р., стала однією з кращих танцювальних інтерпретацій видатної партитури в країні. Кульмінацією вистави була вперше так широко введена в постановку балету картина "Тріумф Спартака", яка протистоїть "Тріумфу Рима" з першої дії. Немов могутня, незборима лавина, вривається на банкет у Краса переможна армія Спартака, все змітаючи на своєму шляху, — і ось уже немає й сліду облудної розкоші патриціїв. Повсталі гладіатори не "трясуть" бутафорською зброєю, не дзвенять чи, вірніше, не стукають "мечами", як у київській постановці; вони танцюють, і пристрасний танець краще й переконливіше, ніж будь-який правдоподібний реквізит, розкриває і настрій, і самовідданість борців за свободу.

Утвердженню розгорнутого танцювального образу сприяли поява великої кількості одноактних балетів на музику симфонічних творів, де часто дебютували молоді балетмейстери; високохудожні постановки творів класичної балетної спадщини, де дбайливо зберігалася хореографічна першооснова — сольні й масові композиції видатних вітчизняних балетмейстерів Л. Іванова, М. Петіпа, М. Фокіна, О. Горського. Такими були постановки "Жизелі" (1959) у Києві, "Лебединого озера" (1963), "Шопеніани" (1965) і "Дона Кіхота" (1966) у Харкові, "Лебединого озера" (1965) у Донецьку, "Сплячої красуні" (1965) у Львові.

На початку 50-х рр. набуває значного піднесення жіночий класичний танець — спалахує сузір'я яскравих балерин-індивідуальностей: В. Калиновська, О. Потапова, А. Гавриленко, І. Лукашова, Н. Руденко, А. Лагода, Е. Стебляк, С. Коливанова.

Про постійно зростаючу танцювальну майстерність, про подальший розвиток професіональної виконавської культури українських артистів балету свідчили їхні численні зарубіжні гастролі, що проходили з тріумфальним успіхом у країнах Європи й Америки, їхні перемоги на II Міжнародному фестивалі танцю в Парижі та Міжнародному конкурсі балету у Варні, найвища нагорода Паризького фестивалю "Золота зірка", що присуджується кращій балетній трупі світу, Великий приз Парижа, спеціальна премія критики, премії Анни

Павлової та Вацлава Ніжинського після гастролей у Франції восени 1964 р.

Мистецтво театрів музичної комедії республіки наприкінці 50 — на початку 60-х рр. набуває дедалі більшої популярності й визнання. Цікаві, часом новаторські вистави і значні акторські перемоги характерні для творчості всіх колективів республіки. Київський та Одеський театри, які відзначаються оригінальним репертуаром і яскравими режисерськими та акторськими досягненнями, стають провідними. Великого піднесення досягає майстерність найстарішого колективу — Харківського театру музичної комедії.

Однак шляхи розвитку української музичної комедії були все ж досить складними й суперечливими, і кожний з колективів мав свої труднощі, а часом і дуже помітні хиби в творчій роботі.

Досить часто доводилося бачити на одній і тій самій сцені вистави, зовсім протилежні за своєю ідейно-художньою якістю: в одних відчувалося прагнення до життєвої правди, ідейності, яскравої художності, в інших старанно зберігалися штампи й трафарети, а правда почуттів замінювалася набором опереткових прийомів. Наприклад, на сцені Київського театру музичної комедії поруч із такими значними постановками, як "Весна співає" Д. Кабалевського (режисер — В. Харченко, 1957), "Севастопольський вальс" та "Серце балтійця" К. Лістова (режисер — Б. Рябикін, 1962, 1964), "На світанку" О. Сандлера (режисер — Б. Рябикін, 1965), "Майська ніч" О. Рябова за М. Гоголем (режисери — Г. Лойко, А. Пресман, 1963), існували примітивні, безбарвні вистави, позбавлені акторських досягнень і режисерської винахідливості: "Факір на годину" А. Розена і "Квітка Міссісіпі" Д. Керна (режисер — Б. Рябикін, 1964, 1965), "Моя чарівна леді" Ф. Лоу (режисер — Р. Вартапедов, 1965), "Неділя в Римі" Г. Крамера (режисер — В. Неллі, 1966).

Така ж строкатість почала панувати з кінця 50-х рр. і на харківській сцені. Поруч із дуже вдалими і часом новаторськими постановками Б. Рощина — святково-урочистою "Маріцою" І. Кальмана (1956), поетично-піднесеною інтерпретацією латиської оперети "В краю блакитних озер" А. Жилінського (1957), героїко-романтичною, створеною у співдружності з місцевими авторами К. Бенцом, А. Галкіним музичною комедією "Зоряні ночі" (1958) і по-справжньому театральним, гостро динамічним "Ательє мод" С. Заславського (1959) — тут дедалі частіше з'являються сірі, безпорадні вистави, позбавлені мистецької вигадки і, як не парадоксально, ознак "легкого" жанру. Саме ці постановки, здійснені з рясним застосуванням штампів і трафаретів старої оперетки режисерами А. Івашутичем та С. Однопозовим, витіснили й досить цікаві режисерські роботи І. Радомиського — "Білу акацію" І. Дунаєвського (1958), "Чорноморців" М. Лисенка, "Поцілунок Чаніти" Ю. Мілютіна (1959).

Режисура в Харківському театрі музичної комедії поступово ставала справою другорядною, майже непотрібною; вона спокійно задовольнялася старими прийомами, вдаючись до них у кожній новій виставі. Так, С. Однопозов здійснив постановку сатиричної музичної комедії "Клоп" за В. Маяковським на музику О. Юдіна (1964) у плані наївної опереткової вистави з безглуздим комікуванням і заяложеними штампами. Не кращими були постановки музичних комедій "На світанку" О. Сандлера, здійсненої А. Іцковим у 1965 р., та "Неділя в Римі" Г. Крамера у незграбній інтер-

претації М. Верізова. І тільки роботи молодих режисерів О. Синявського (оригінальна постановка "Циганського барона" Й. Штрауса) та В. Івченка (колоритний "Сорочинський ярмарок" О. Рябова, 1967) повернули колектив на шлях художніх шукань.

Зовсім інша картина спостерігалася в цей період в Одеському театрі музичної комедії, який швидко завойовував всесоюзне визнання. Всі вистави одеситів, створені наприкінці 50 — в середині 60-х рр., були мистецькими перемогами й досягненнями, позначені справжнім художнім шуканням. Восени 1956 р. театр показав на гастролях у Москві "Білу акацію" І. Дунаєвського, "За двома зайцями" В. Рождественського за М. Старицьким, "Завжди з коханою" С. Певзнера і "Маріцу" І. Кальмана. Про колектив одностайно заговорили як про яскраво самобутній, що має і в режисурі, й у виконанні "свої мистецькі принципи, свої погляди на жанр оперети і найголовніший, найсуттєвіший із них... — зробити опереткових персонажів живими людьми з живими думками й почуттями, але не позбавляти їх смішного, привабливого, комедійного, знайти в кожній постановці свою образну театральну мову. Інакше кажучи — повернути опереті те, що за останні роки вона у багатьох театрах втратила" [85]. Прагненням розвинути й збагатити кращі традиції української оперети, якнайповніше розкрити особистості акторського колективу була пройнята творчість І. Гріншпуна, який очолював Одеський театр понад десять років.

Оригінальна режисерська інтерпретація відомих творів у діяльності театру поєднувалася з постійною роботою над створенням оригінального сучасного репертуару в тісній співдружності з композиторами і лібретистами. Часто режисер та актори наповнювали досить слабкий твір своїм пристрасним подихом, своїми життєвими спостереженнями, завдяки чому він довго не сходив зі сцени. Саме так було з оперетою "Даруйте коханим тюльпани" О. Сандлера. Її постановка, наче зігріта промінням південного сонця, пройнята жвавими ритмами сьогоднішньої Одеси, чарувала своєю неповторною атмосферою і колоритно-комедійними та лірико-романтичними образами, створеними М. Водяним, М. Дьоміною, І. Івановою, Ю. Диновим.

Своєрідний режисерський ключ і оригінальну сценічну атмосферу знаходив І. Гріншпун для оперети "Наречені не повинні плакати" О. Сандлера, присвяченої боротьбі за мир; для поетичної музичної комедії "Серце скрипки" А. Спадавеккіа, і для мелодраматичної "Альонушки" В. Гомоляки, і для романтично забарвлених "Весняних гроз" А. Кос-Анатольського.

Піднесення культури режисерського мистецтва на київській сцені було безпосередньо пов'язане з творчістю Б. Рябикіна, який кілька років очолював колектив столичного театру.

У різноманітних мистецьких шуканнях, незважаючи на окремі невдачі, утверджувались та яскраво виявлялись як у режисурі, так і в акторському виконавстві своєрідні риси театру української музичної комедії. Щоправда, композитори республіки не дуже помітно сприяли цьому своїми новими творами, про що писала преса: "...на Україні наслідки творчості деяких авторів оперет явно не відповідають ні прекрасним традиціям українського музичного театру, ні вимогам сьогоднішнього дня" [86].

[85] Сов. культура. — 1956. — 2 окт.
[86] Там само. — 1964. — 24 дек.

Музика опереткових творів К. Бенца, С. Жданова, В. Гомоляки, В. Лукашова, Г. Фінаровського, В. Рождественського, О. Сандлера, Я. Цегляра була досить далекою як від національних традицій музичних комедій М. Лисенка, К. Стеценка, О. Рябова, так і від естетичних критеріїв самого "легкого" жанру, що за останні роки пройшов значну еволюцію, збагатившись творами Д. Шостаковича, Т. Хрєнникова, Д. Кабалевського. В. Лукашов, наприклад, у тісному контакті з талановитим актором Київського театру музичної комедії Д. Шевцовим, який досить вправно покладав наївно-зворушливі сучасні сюжети на мову старих опереткових штампів, постачав театрам одну за одною оперети: "Володимирська гірка", "Чорти смугасті", "Кубинська новела" ("Росіта"). Відвертий музичний примітив, знайомі мелодії, безпорадна оркестровка стояли на перешкоді до їх цікавого сценічного втілення.

Безбарвну музику Я. Цегляра, в якій "дуже виразно чувся відгомін минулого, що давно відлунало" [87], не змогли врятувати ні прозорі синтетичні матеріали в оформленні "Гостя з Відня" (постановник — С. Сміян, 1958), ні режисерська винахідливість О. Барсегяна в "Дівчині і морі" (1966) на сцені Київського театру оперети.

І лише Одеський театр продовжував успішно "дотягувати" і втілювати в яскраві сценічні образи часом далеко не досконалі твори О. Сандлера, зокрема оперету "На світанку". Піднесена вистава, що розповідала про буремні революційні події 1919 р. в Одесі, про боротьбу й інтернаціональне братерство моряків, стала закономірним продовженням героїко-романтичної лінії української оперети, розпочатої "Весіллям в Малинівці".

Герцог — А. Солов'яненко в опері "Ріголето" Дж. Верді. Київ. 1963.

Постановник спектаклю "На світанку" учень М. Крушельницького, майстер образної сценічної форми М. Ошеровський знайшов точні пластичні образи персонажів, відтворив загальну емоційно піднесену атмосферу оперети. У всій багатобарвності виявився в цій виставі щедрий і соковитий комізм — одна з найважливіших особливостей акторського виконавства української оперети. Комічні ситуації, осяяні сонячною усмішкою Котовського (М. Удод), у багатьох сценах набували героїчного звучання; щирий ліризм проймав епізоди Галі (Г. Грачова) і матроса Івана Голубничого (М. Огренич); м'яка і досить їдка іронія сповнює образ мадам Енно (М. Дьоміна); теплий, глибоко людяний і зворушливий гумор живе в образі театрального кравця Ременника (В. Гузар); графічна загостреність карикатури вбачалася за акторським малюнком

[87] Труд. — 1962. — 25 авг.

французького консула Енно (С. Крупник); гротеск, сатира, гнівний і пристрасний сарказм супроводжують постать "короля" одеських бандитів Мишки Япончика (М. Водяний).

У виставах одеситів, теж винахідливо й оригінально вирішених М. Ошеровським, "Квітка Міссісіпі" Д. Керна, "Цілуй мене, Кет" К. Портера, "Мій безумний брат" С. Цабадзе, "13 поцілунків" М. Табачникова чітко виявлялася ще одна своєрідна риса національного опереткового мистецтва: гармонійний і злагоджений акторський ансамбль, у якому відзначаються такі видатні майстри перевтілення і "легкого" жанру, як М. Водяний (творець різних, зовсім не схожих образів, позначених глибиною думок і правдою почуттів, точністю пластично-мімічного малюнка і соковитістю характерних деталей), Ю. Динов, М. Дьоміна, А. Сатосова, І. Іванова, Є. Дембська, В. Применко, С. Крупник, В. Алоїн, В. Силін.

Своєрідною невід'ємною ознакою мистецтва української оперети є його вокальність — риса, що сформувалася й утвердилася ще в театрі корифеїв і згодом набула особливо великого розвитку. Вокальність починає бути не просто свідченням високої професійної музичної культури, вона стає для акторів засобом правдивого й хвилюючого висловлення. І не випадково відомий музичний критик І. Попов, говорячи про Київський театр, підкреслював, що його творчий почерк характеризується насамперед дивовижною співучістю, вокальністю колективу. У виставах киян вільно й свіжо звучать голоси не тільки солістів-"героїв". Тут співають (і співають чудово) усі: й так звані коміки, й "субретки", "і навіть балет, якому аж зовсім не личить виявляти вокальні здібності" [88].

Творчому колективу Київського театру музичної комедії, восени 1966 р. перейменованому на Київський державний український театр оперети, було притаманне гармонійне поєднання талановитих акторів старшого покоління з молоддю. Це виразно виявлялося в усіх виставах, але найяскравіше — в колоритній, пройнятій соковитим гумором постановці "Весілля в Малинівці" О. Рябова, яку здійснив О. Чайковський (1966). Тут найцікавішими виявилися веселі сценічні тріо, в яких зустрічалися представники трьох поколінь українського опереткового акторського виконавства — старшого, середнього й молодшого: В. Новинська (Гапуся), Д. Шевцов (Ничипір) та В. Ситник (Яшка).

Театри музичної комедії республіки прагнули до створення свого оригінального репертуару, до відкриття невідомих імен і нових творів. Проте ці стремління не завжди втілюються в життя. Мистецька своєрідність і неповторне творче обличчя не з'являються самі собою, вони є результатом наполегливих шукань цікавого репертуару і вдосконалення сценічної майстерності.

Шукаючи нові мистецькі форми, збагачуючи кращі традиції народності й реалізму, український музичний театр, усі жанри якого — опера, балет, оперета — здобули великі творчі перемоги і наприкінці 60-х рр. вийшли на європейську та світову театральну арену.

27 червня 1968 р. мистецька громадськість країни відзначала 100-річчя відкриття в Києві постійного оперного театру, третього після Петербурга і Москви в Російській імперії, на честь якого відбувся фестиваль зірок опери та балету. Всесоюзна та республіканська преса, порівнюючи київський ко-

[88] Там само.

лектив із кращими оперними й балетними трупами світу і відзначаючи, що за багатством голосів та виконавською майстерністю столітній український театр посідає чи не перше місце в Європі, наголошувала, що він вражає своєю творчою молодістю, дерзновенним пошуком та високою культурою.

Очолюваний видатним диригентом Стефаном Турчаком, колектив упевнено виходив на світову театральну арену, активно співпрацюючи з сучасними композиторами, створюючи новий національний репертуар, виховуючи молоде покоління співаків і артистів балету.

Разом із талановитим композитором В. Губаренком у театрі були створені новаторські опера "Мамаї" за драмою Ю. Яновського "Дума про Британку" (диригент — С. Турчак, режисер — В. Бегма) і балет "Камінний господар" за мотивами однойменної філософської драми Лесі Українки (диригент — С. Турчак, балетмейстер-постановник — А. Шекера), в якому сяяли таланти славетної прими-балерини В. Калиновської (Донна Анна), провідних солістів А. Гавриленко (Долорес), В. Ковтуна (Дон Жуан), М. Новикова (Командор).

На столичній сцені з'явилися оригінальні хореографічні інтерпретації відомих балетних партитур "Спартак" А. Хачатуряна та "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва, здійснені в сучасній пластичній формі А. Шекерою разом із диригентом О. Рябовим і художником Ф. Ніродом, які стали найвищими мистецькими досягненнями українського балетного театру 70-х рр. і окрасою київської афіші у 80—90-х рр., зачарувавши глядачів Японії та багатьох країн Європи й відкривши обдарування кількох поколінь солістів балетного колективу Т. Таякіної, Л. Сморгачової, І. Задаянної, Р. Хілько, Л. Данченко, Т. Боровик, Н. Семизорової, яка стала

Етері — Г. Ципола, Абіо — О. Загребельний в опері "Абесалом і Етері" З. Паліашвілі. Київ. 1972.

примою-балериною московського Великого театру СРСР, а також В. Парсегова, М. Прядченка, Є. Косменка, Ю. Тарасова.

Театри зверталися до національної оперно-балетної спадщини, зокрема до героїко-патріотичних опер видатного композитора Б. Лятошинського "Золотий обруч" за повістю І. Франка "Захар Беркут", масштабною і багатоплановою постановкою якого розкрив власні художні можливості й акторські здібності колективу Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка, та "Щорс" за мотивами однойменного фільму О. Довженка, постановку якого на київській сцені з епічним розмахом здійснили диригент І. Блажков і режисер І. Молостова з відомими співаками Ю. Гуляєвим й А. Мокренком у головній ролі.

Наснажена драматизмом й експресією львівська інтерпретація "Золотого обруча" з блискучим виконавським ан-

самблем, де вражали В. Луб'яний (Захар Беркут), В. Ігнатенко (його син-патріот Максим), О. Врабель (підступний боярин Тугар Вовк) і Н. Тичинська (його дочка, закохана у Максима красуня Мирослава), яку створили диригент Ю. Луців, режисер Д. Смолич, художник Є. Лисик, була навесні 1971 р. відзначена Державною премією УРСР імені Т.Г. Шевченка.

Розширюючи репертуарні обрії, Національна опера України звернулася до втілення шедевру грузинської музики партитури З. Паліашвілі "Абесалом і Етері", яку здійснили визначні майстри українського мистецтва, головні спеціалісти театру С. Турчак, Д. Смолич, Ф. Нірод, Л. Венедиктов разом із першокласними співаками Я. Головчуком (Абесалом), Г. Циполою (Етері) й А. Мокренком та Д. Гнатюком (підступний, заздрісний Мурман). Мальовнича, епічно-величава постановка, що відзначалася глибоким проникненням у емоційно-психологічні глибини і своєрідну стилістику оперної перлини братнього грузинського народу стала великою творчою перемогою киян, які в 1973 р. були відзначені Державною премією Грузії ім. З. Паліашвілі.

Своєрідне музично-сценічне прочитання кращих творів композиторів союзних республік у 70—80-ті рр. стає однією з головних тенденцій розвитку всіх жанрів українського музичного театру — опери, балету, оперети. Харківський академічний державний театр опери та балету ім. М.В. Лисенка, керований досвідченим диригентом Є. Дущенком і режисером І. Черничком, вихованцем Д. Смолича, спираючись на традиції української сценічної культури, оригінально здійснили постановку народної музичної драми класика грузинської музики З. Паліашвілі "Даїсі" ("Сутінки"), в якій образ відважного воїна Малхаза створив А. Дубінін, його коханої Маро — Л. Цуркан, а підступного владного князя Кіазо — видатний співак М. Манойло.

Донецький оперний уперше в Україні здійснив постановку вірменської комічної опери "Крапля меду" Є. Арутюняна, запросивши для її втілення керівників Єреванського театру — режисера В. Багратуні, диригента Ю. Довтяна та сценографа Р. Набалдяна. Столичний колектив показав власну версію пройнятої оптимізмом грузинської опери "Перша любов" О. Тактакішвілі за мотивами кінокомедії "Диваки", в якій головні ролі виконали відомі співаки Р. Майборода (мудрий вчений-мрійник Христофор) та С. Фіцич (простий сільський хлопець Ертаоз). Львівський академічний театр із тонким відчуттям стилю відомого естонського композитора Е. Тамберга втілив його оперу "Залізний дім", постановку її створили українські митці: диригент Ю. Луців, режисер Д. Смолич і видатний сценограф Є. Лисик.

Одеська опера по-своєму прочитала партитуру московського композитора В. Рубіна "Липнева неділя" під орудою головного диригента Б. Грузіна, натхненно оспівавши героїчних моряків — незламних захисників Севастополя від фашистів, а у жовтні 1977 р. одесити показали масштабну, багатопланову музично-сценічну інтерпретацію героїко-патріотичного шедевру С. Прокоф'єва "Семен Котко", яку з великим епічним розмахом здійснили молодий головний режисер Ю. Чайка, видатний диригент Б. Афанасьєв, художник П. Злочевський, хормейстер Л. Бутенко. Емоційною вершиною цієї сповненої натхненної патетики і драматизму вистави була величава народна сцена, в якій хор і солісти виконували Шевченків "Запо-

віт", блискуче оркестрований С. Прокоф'євим.

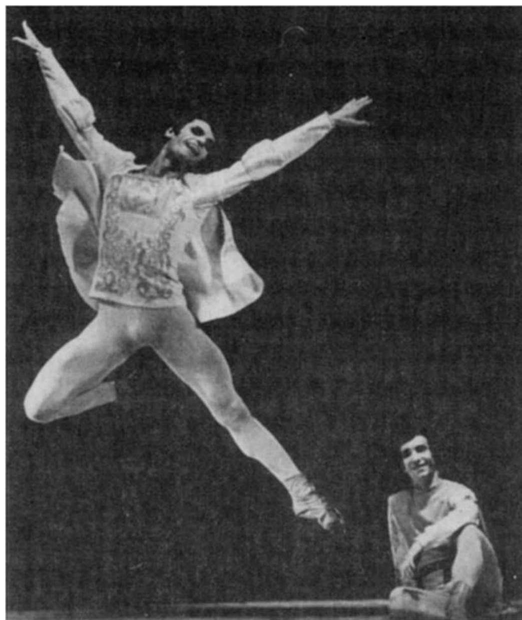
Романтично піднесеною постановкою музичної драми О. Холмінова "Оптимістична трагедія" за однойменною п'єсою В. Вишневського 24 грудня 1974 р. розпочав своє мистецьке життя новостворений, шостий в Україні оперно-балетний колектив Дніпропетровська. В героїко-революційній опері, романтичні події якої розгорталися на тлі збуреного моря і розповідали про важкий шлях морального змужніння матроського полку, переконливі постаті відважного балтійського матроса Олексія та його коханої окреслили М. Український і Н. Суржина.

Майже одночасно з відкриттям Дніпропетровського театру в Києві відбулася визначна художня подія: 28 грудня 1974 р. на столичній оперній сцені прозвучала перлина світової музичної культури XX ст. "Катерина Ізмайлова" Д. Шостаковича, скромно названа "поновленням" успішної постановки 1965 р. Відновлена вистава фактично стала прем'єрою, тріумф якої набагато перевершив успіх попереднього спектаклю. Постановники опери диригент К. Симеонов і режисер І. Молостова значно поглибили свою трактовку, знайшли свіжі, сучасні барви для розкриття психологічного й емоційного змісту геніальної партитури.

На прем'єрі "Катерини Ізмайлової" був присутній Д. Шостакович, який у газеті "Культура і життя" від 5 січня 1975 р. наголошував: "Мені дуже сподобалася робота всього українського колективу. Хочу відзначити цілковиту відповідність музично-сценічного втілення опери партитурі. Велика заслуга в цьому всієї постановочної групи. Вважаю, що трактовка видатного митця і педагога К. Симеонова мала для цієї новаторської постановки вирішальне значення. Вражає звучання оркестру, як чистотою, злагодженістю, так і динамічністю гри. Блискуча режисура І. Молостової. Мені як авторові дуже сподобалася виконавиця партії Катерини Євдокія Колесник".

Гармонійний і злагоджений виконавський ансамбль відзначав цю вражаючу виставу, де першокласні співаки-актори створювали правдиві характери розбещеного самодура, хтивого свекра Катерини старого купця Бориса Тимофійовича Ізмайлова (О. Загребельний), її коханця, цинічного, самозакоханого Сергія (В. Третяк), її слабодухого чоловіка Зіновія Борисовича Ізмайлова (В. Гуров), старого каторжанина (А. Кочерга) і зухвалої брутальної повії Сонетки (В. Река). Навесні 1976 р. Д. Шостакович, К. Симеонов, Є. Колесник, О. Загребельний і хормейстер Л. Венедиктов одержали за постановку "Катерини Ізмайлової" Державну премію імені Т.Г. Шевченка, а в липні цього ж року київський колектив відкрив цією виставою тріумфальні гастролі в Москві на сцені Великого театру.

У квітні 1979 р. І. Молостова разом із талановитим головним диригентом Стефаном Турчаком поновили цю постановку опери Д. Шостаковича з прекрасною співачкою Г. Циполою в заголовній партії, яку після успішних показів у Москві знов у Великому театрі та Кремлівському палаці з'їздів, а влітку під час гастрольного турне киян у Німеччині та Іспанії, музична критика яких визнала новаторську київську постановку кращим втіленням шедевру Д. Шостаковича в світі. Власне образно-метафоричне рішення знайшли талановитий головний режисер Одеського оперного театру С. Гаудасинський і головний диригент Б. Афанасьєв для мас-



Ромео — М. Прядченко в балеті "Ромео і Джульєтта". Київ. 1972.

штабного втілення опери петербурзького композитора А. Петрова "Петро Перший", головну партію в якій виконав володар могутнього баритонального басу А. Бойко.

Твори композиторів союзних республік у середині 70-х — 80-ті рр. були поставлені в усіх балетних колективах України. Азербайджанський балет "Легенда про любов" А. Мелікова за п'єсою Н. Хікмета поставили у Львові та Києві, в Харкові й Донецьку, Дніпропетровську і Одесі. Найвизначнішою виявилася яскраво танцювальна, пройнята емоційною наснагою київська інтерпретація балетмейстера А. Шекери, диригента С. Турчака, художника Є. Лисика, в якій по-новому розкрилися акторські особистості В. Калиновської (цариця Мехмене-Бану), І. Лукашової (її сестра принцеса Ширін), В. Круглова (закоханий у неї Ферхад), В. Литвинова (підступний Візир). Незнані творчі можливості розкрились у багатопланових поліфонічних масових сценах жіночого і чоловічого кордебалету.

Помітне місце в діючому репертуарі театрів посідали оригінальні хореографічні версії балету відомого азербайджанського композитора Ф. Амірова "Тисяча і одна ніч", поставленого в Дніпропетровську (1982), Донецьку (1983) та Харкові (1984). На одеській сцені народився балет видатного вірменського композитора А. Хачатуряна "Маскарад" за однойменною драмою М. Лермонтова, постановку якого в 1983 р. здійснили балетмейстери Н. Риженко та В. Смирнов-Голованов, диригент І. Шаврук і художник І. Глазунов. На львівській уперше побачив світло рампи дотепний комедійний балет "Створення світу" А. Петрова за мотивами гумористичних малюнків французького художника Ж. Еффеля. Найрепертуарнішим у всіх театрах республіки став героїко-романтичний балет А. Хачатуряна "Спартак". Його найкращими постановками виявилися дві хореографічні інтерпретації А. Шекери у Львові та Києві. Значне місце на афішах всіх колективів посів балет С. Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта", а його київська трактовка, створена А. Шекерою, одержала золоту медаль ЮНЕСКО і у 1989 р. була визнана найвизначнішою в Європі.

Оперети і мюзикли композиторів союзних республік активно втілювали всі три театри музичної комедії. Особливо послідовно працював у цій галузі одеський колектив, очолюваний своєрідним режисером М. Ошеровським і блискучим актором М. Водяним, майстерно втілюючи оперети Т. Хрєннікова, Г. Цабадзе, Ю. Мілютіна, В. Соловйова-Сєдого, зокрема, його наповнена щедро мелодійними піснями музкоме-

дія "Біля рідного причала" стала складовою трилогії про місто-герой Одесу, до якої ще входили також оперети О. Сандлера "На світанку" і "Четверо з вулиці Жанни".

У жанрі сучасного мюзиклу досить успішно працювали у 80-ті рр. й українські композитори: А. Філіпенко разом із драматургом Ю. Бобошком створив музичну комедію "Голий президент" за мотивами комедії Я. Мамонтова "Республіка на колесах", Л. Колодуб "У цьому милому, старому домі" за п'єсою О. Арбузова, В. Ільїн "Товариш Любов" за п'єсою К. Треньова "Любов Ярова" та О. Білаш, який написав історико-патріотичну "Легенду про Київ".

Наприкінці 70-х — у 80-ті рр. поряд із визначними і художньо вартісними виставами в усіх жанрових іпостасях музичного театру, окремими досягненнями диригентів, режисерів, балетмейстерів і артистів існували численні негативні, застійні явища в соціально-політичному та духовно-культурному житті суспільства, які все помітніше впливали на діяльність театральних колективів республіки, породжуючи атмосферу байдужості, недооцінки сміливого творчого пошуку насамперед в утвердженні національного репертуару, небажання зрозуміти і підтримати на державному рівні прагнення митців до художнього новаторства. Невсипуще "компартійне око" стежило за талановитими мистецькими пошуками, звинувачуючи новаторів у "буржуазному націоналізмі", забороняючи постановки незвичних за формами українських вистав. Малокомпетентні чиновники від культури грубо втручалися в творчий процес неприпустимими методами адміністрування і жорстокої цензури. На початку 80-х рр. було заборонено прем'єру новаторської української фольк-опери видатного композитора Є. Станковича "Цвіт папороті", побудованої на національних обрядах, народних звичаях, мелодіях пісень і танців. Здійснена на високому європейському рівні славетним хормейстером і диригентом А. Авдієвським, А. Шекерою та Є. Лисиком, оперна вистава була визнана "націоналістичною". Директивною постановою ЦК КПУ заборонили першу хореографічну редакцію сучасного балету Є. Станковича "Прометей", а також навіть оригінальну сценічну версію "Лебединого озера" П. Чайковського (обидві вистави створив балетмейстер-новатор А. Шекера).

До репертуару столичного колективу увійшли, правда не надовго, сучасна опера "Іркутська історія" М. Кармінського за однойменною п'єсою О. Арбузова, події якої розгорталися на одній із сибірських новобудов, а також героїко-патріотичний новий балет "Поема про Марію" Б. Яровинського, присвячений головним балетмейстером В. Вронським подвигу юної київської партизанки Марії Гризун у боротьбі із фашистськими окупантами. Сповнений героїчного пафосу образ Марії створила видатна українська балерина В. Калиновська. Наполегливі вимоги керівництва спонукали і спрямовували композиторів і театри до постановок героїко-революційних, актуальних сучасних вистав. На харківській сцені народилися опери "Лейтенант Шмідт" Б. Яровинського, "Як гартувалася сталь" Н. Юхновської, "Маївка" Д. Клебанова про революційні події в Харкові, на львівській — "Грім з Путивля" В. Ільїна про партизанський рух в Україні та "Солов'їна ніч" ("Відроджений травень") В. Губаренка про перемогу радянського народу над фашизмом, на дніпропетровській — "Пробудження" ("Дніпрові пороги") Л. Коло-

Марфа — М. Стеф'юк в опері "Царева наречена" М. Римського-Корсакова. Київ. 1981.

дуба про організацію більшовицького підпілля в Дніпропетровську, очолюваного Г. Петровським, на донецькій — "Крізь полум'я" В. Губаренка про боротьбу за радянську владу на Донбасі, а на одеській сцені з'явився "революційний" балет "Комуніст" В. Губаренка за мотивами однойменного кінофільму Є. Габриловича. Ці поставлені до ювілейних і урочистих дат вистави, які згодом одержали назву "датських спектаклів", часто мали художньо значні епізоди і цікаві композиторські та постановочні знахідки, втім не надовго затримувалися в діючому репертуарі, хоча забирали у колективів багато творчих зусиль.

Виконавши чергове "партійне доручення" і відзначивши прем'єрою певну дату, театри неначе забували про "датські" опери та балети. Дуже рідко поверталися до цих партитур. Виключенням були відновлені у нових музично-сценічних редакціях постановки опер Г. Майбороди "Арсенал", здійсненій В. Скляренком і В. Борищенком на столичній сцені у 1981 р., та "Милана", поставлена у 1987 р. І. Молостовою та С. Турчаком, прем'єрою якої відкрився київський театр після чотирирічної реконструкції та капітального ремонту.

Балетний колектив Донецького театру підготував у відповідь на "партійне доручення" — 2 балета на виробничу тематику: "Цілина" композитора-донеччанина О. Руданського (балетмейстер — В. Шнілько) та "Сонячний камінь" В. Кирейка в постановці В. Шумейкіна і В. Бударіна.

Проте ці вистави, створені театрами республіки до урочистих дат, зокрема до чергових святкувань роковин Жовтневої революції та до компартійних з'їздів, не заступили щирого прагнення майстрів і молодих митців працювати над проникливим втіленням національного оперного, балетного й оперетткового репертуару. Визначною подією стала монументальна постановка історико-патріотичної опери Г. Майбороди "Ярослав Мудрий" за мотивами однойменної драми І. Кочерги, яку з великим епічним розмахом здійснили С. Турчак, спеціально запрошений на вимогу композитора після звільнення з театру, Д. Смолич і Ф. Нірод.

На дніпропетровській сцені з'явилася нова вражаюча музично-сценічна інтерпретація героїко-патріотичної опери К. Данькевича "Богдан Хмельницький", яку підкреслено масштабно втілили головний диригент П. Варивода, Д. Смолич, художники А. та В. Арєф'єви, а головні вокальні партії з великою емоційною наснагою виконали М. Коваленко

(гетьман Богдан Хмельницький), К. Смирнов (полковник Максим Кривоніс), М. Український (відчайдушний полковник Іван Богун) і Н. Суржина (його хоробра кохана Соломія).

У співдружбі з одеським колективом В. Губаренко створив мальовничу оперу-балет "Вій" за однойменною повістю М. Гоголя, а столична балетна трупа на чолі з А. Шекерою з великим поетичним піднесенням втілила історико-патріотичний балет Є. Станковича "Ольга", що розповідав полум'яною мовою українського народного, класичного і модерного танцю про драматичні події епохи Київської Русі та відважну княгиню Ольгу.

Утверджуючи новаторство, Львівський театр ім. І. Франка на найвищому європейському рівні по-сучасному прочитав національну перлину української музичної класики XX ст. "Золотий обруч" Б. Лятошинського за мотивами повісті І. Франка "Захар Беркут", яку з грандіозним епічним розмахом та експресією здійснили Ю. Луців, Д. Смолич в модерній сценографії Є. Лисика. "Богдан Хмельницький" і "Золотий обруч", по-новому, з великою патріотичною наснагою прочитані сучасними митцями, були відзначені Державною премією УРСР імені Т. Шевченка.

Всеукраїнською премією імені М. Лисенка нагородили у 1984 р. постановників монументального лисенкового "Тараса Бульби" С. Турчака, Д. Смолича і Л. Венедиктова, які створили високохудожній, хвилюючий оперний спектакль "великого стилю", що не лише став загальноукраїнською та всесоюзною театральною подією, але й вразив своєю могутньою емоційною наснагою художню еліту Європи. Після успішного виступу киян з цією постановкою на сцені московського Великого театру, "Тараса Бульбу" в 1982 р. вперше було показано за кордоном — у Німеччині на найпрестижнішому в світі музично-театральному Вісбаденському міжнародному фестивалі, де ця вистава мала тріумфальний успіх і стала справжньою сенсацією. Натхненна, сповнена експресії диригентська інтерпретація, що піднесла музику М. Лисенка, відредаговану й оркестровану класиками XX ст. Б. Лятошинським і Л. Ревуцьким, до вершин сучасної європейської художньої культури, відкрила світовій оперній еліті красу й духовну велич національного музичного і вокального мистецтва. Масштабні хорові картини, в яких з великим епічним розмахом розкривався образ незборимого українського народу, гранично злагоджений ансамбль співаків-акторів, зокрема, М. Кі-

Борис Годунов — М. Шопша в опері "Борис Годунов" М. Мусоргського. Київ. 1988.

ришева (Тарас Бульба), А. Мокренка (Остап), В. Федотова (Андрій), Г. Туфтіної (Настя), Г. Циполи (Марильця), мальовничі декорації та костюми — все це справляло на зарубіжного глядача грандіозне враження.

Опера "Тарас Бульба" М. Лисенка з успіхом була поставлена на харківській та одеській сценах, де правдиві образи головних героїв створили Є. Червонюк (Тарас), М. Манойло (Остап), М. Суховольська (Настя), В. Арканова (Марильця) в Харкові (режисер — В. Скляренко) й А. Ріхтер (Тарас), М. Огренич (Андрій), Р. Сергієнко (Настя), Т. Мороз (Марильця) в Одесі (режисер — М. Ошеровський). Всі три вистави, з емоційною наснагою й епічним розмахом здійснені у притаманному національній сцені "великому стилі" та метафорично-образних, підкреслено самобутніх постановочних рішеннях, промовисто довели високий професійний рівень української музично-театральної культури, спроможної з власним репертуаром упевнено входити в європейський мистецький простір.

У 80—90-ті рр. значно активізувалися пошуки оперних, балетних і опереткових колективів України в галузі своєрідного втілення національної класики, пройняті прагненнями наблизити їх прочитання до сучасних експериментів драматичних театрів, звільнити режисерські рішення й акторську творчість від штампів і традиційних виразових прийомів. Нова київська постановка "Запорожця за Дунаєм", здійснена головним режисером Д. Гнатюком, диригентом І. Гамкалом та художником О. Бурліним з іскрометними танцями П. Вірського й О. Сегаля, якою у вересні 1987 р. перший театр республіки відкрив свій ювілейний 120-й сезон, об'єднала у винахідливо створене оригінальне режисерське рішення й гармонійний виконавський ансамбль досвідчених і молодих співаків-акторів.

У цьому життєрадісному, пройнятому патріотичними настроями спектаклі з мальовничими багатоплановими хоровими сценами (хормейстер — В. Лисенко) успішно виступали представники всіх виконавських поколінь — від Д. Гнатюка (Султан), В. Грицюка (Іван Карась), А. Солов'яненка (Андрій), О. Яценко (Одарка) й Л. Забілястої, Г. Циполи, Є. Колесник, Л. Семененко (Оксана), В. Федотова (Андрій) і до вчорашніх випускників столичної консерваторії С. Фіцича й невдовзі запрошеного до московського Великого театру О. Кулька, котрі сяйнули в партії відважного запорожця Андрія.

Сучасне багатобарвно-святкове рішення знайшли у 1988 р. постановники дніпропетровської вистави "Запорожця за Дунаєм" диригент М. Шпак, режисер Ю. Чайка та видатний сценограф В. Ареф'єв, котрий вдало використав у яскравому декораційному рішенні картину "Козак Мамай". Колоритними й органічними були акторські роботи В. Мещерякова і В. Навроцького (Іван Карась), В. Коваленко (Одарка), В. Коробко й Г. Кібкало (Оксана), М. Українського та М. Савостенка (Андрій), М. Полудьоного (Султан).

Пройняте щирим ліризмом сучасне втілення Лисенкової "Наталки Полтавки" знайшов головний режисер Харківського академічного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка професор В. Лукашов, свіжо й оригінально прочитавши традиційний твір разом із диригентом Є. Дущенком і молодими артистами. Своєрідні режисерські прочитання цього твору запропонували донецький та одеський оперні колективи, а кияни знайшли глибоко хвилюючу й

емоційно правдиву інтерпретацію опери "Наймичка" М. Вериківського за поемою Т. Шевченка, яка народилася в цьому театрі ще наприкінці війни. Нова постановка, здійснена режисером В. Бегмою разом із диригентом І. Гамкалом, хормейстером Л. Венедиктовим та сценографом Ф. Ніродом, відзначалася прекрасним акторським ансамблем, в якому вирізнялися Є. Колесник, котра створила зворушливий образ наймички Ганни, А. Іщенко (її син Марко), Г. Туфтіна (її мати Настя) та В. Грицюк (її батько Трохим). Пластична виразність кожної мізансцени, емоційна наснага і драматизм розкриття характерів Шевченкових героїв допомагали відтворити на сцені неповторну атмосферу щиросердної теплоти.

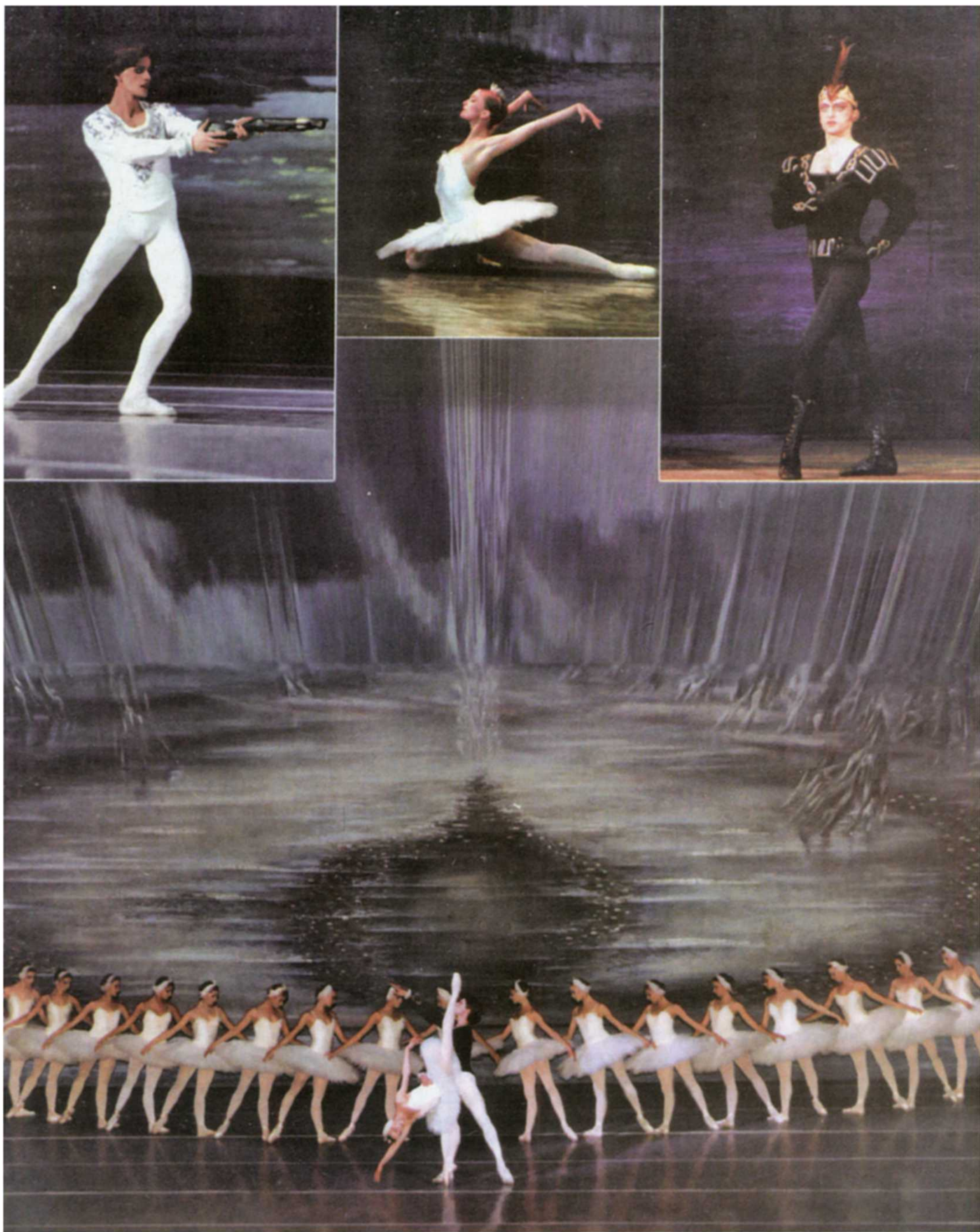
Подією сезону 1989/90 р. стала новаторська інтерпретація відродженої за ініціативою Д. Гнатюка героїко-патріотичної опери Б. Лятошинського "Золотий обруч", здійсненої видатним співаком і головним режисером столичного оперного театру Д. Гнатюком разом із головним диригентом В. Кожухарем, хормейстером Л. Венедиктовим та сценографом К. Сікорським і хореографом А. Шекерою. Спираючись на масштабність диригентського трактування, режисер у своїх поліфонічних багатопланових пластичних композиціях масових хорових епізодів підкреслив монументальність і патетичну урочистість експресивного композиторського стилю, детально розробив мізансцени головних героїв, враховуючи індивідуальні особливості виконавців.

Партію полум'яного патріота, найстарішого представника тухольської громади Захара Беркута, який уособлював незламну силу і мудрість народу, його високі моральні принципи натхненно виконав М. Шопша. Постать

Сцена з балету "Чіполіно" К. Хачатуряна. Чіполіно — В. Буртан. Київ. 1998.

відважного Максима Беркута правдиво окреслив О. Востряков, а його коханої Мирослави — О. Яценко. Зловісний образ підступного і зрадливого боярина Тугара Вовка створив А. Мокренко. Своєрідним уособленням давніх традицій та вірувань народу була стара Мавра, яку проникливо співала Г. Туфтіна.

Прем'єра "Золотого обруча" стала не лише мистецькою, але й суспільною подією, співзвучною актуальним тенденціям культурно-політичного життя України, пов'язаним з утвердженням національної самосвідомості, піднесенням патріотичних, волелюбних настроїв



Балет "Лебедине озеро" П. Чайковського. Одетта — Г. Кушнірова, Принц — Д. Матвієнко, Чаклун — М. Мотков. Київ. 1994.

Ромео — Д. Матвієнко, Джульєтта — О. Філіп'єва у балеті "Ромео і Джульєтта". Київ. 1994.

та ідей незалежності, з прагненнями відродження художніх досягнень української культури 20 — початку 30-х рр., однією з творчих вершин якої була і сповнена драматизму й експресії опера Б. Лятошинського.

Київський, львівський і одеський балетні колективи відродили один з найкращих національних класичних балетів "Лілею" К. Данькевича за мотивами поезії Т. Шевченка, сміливо шукаючи нові форми поєднання елементів традиційної класики, фольклорного й українського народно-сценічного танцю з виразовими структурами хореографічного модерну. Балетмейстери А. Шекера, Г. Ісупов і В. Трощенко по-різному інтерпретували партитуру, але кожний із них намагався бути оригінальним та самостійним у своєму пластично-танцювальному рішенні вистави, полемізуючи зі своїми попередниками і насамперед із постановкою 1956 р. В. Вронського, що була екранізована і вважалася канонічним та найкращим рішенням партитури.

Балет К. Данькевича, що народився на столичній сцені 1940 р., у 80—90-ті рр. здобув нове сценічне життя і надихнув сучасних виконавців та хореографів на розвиток і збагачення виконавських та постановочних традицій українського балетного театру.

Розширенню виражальної палітри національного хореографічного мистецтва сприяло також втілення нових партитур українських композиторів і насамперед балетів видатного майстра-симфоніста Євгена Станковича "Ольга", "Прометей", "Ніч перед Різдвом", "Майська ніч" (обидва за мотивами повістей М. Гоголя) та "Вікінги". Останні своєю неординарною музично-танцювальною інтерпретацією (балетмейстер — В. Лит-

Сцена з опери "Травіата" Дж. Верді. Віолета — О. Микитенко, Альфред — В. Гришко. Київ. 1999.

винов) стали визначною подією заключного театрального сезону Національної опери України у XX ст., увійшовши до діючого репертуару в грудні 1999 р.

Широкий симфонічний подих та яскраві характеристики персонажів його найкращих балетних творів, зокрема багатопланової "Ольги", де було змальовано прекрасний образ мудрої київської княгині, комедійної "Ночі перед Різдвом" і героїко-романтичних "Вікінгів" сприяли збагаченню танцювальної палітри українського балетного театру, дали нові імпульси для творчих звитяг видатних балерин Т. Боровик, Р. Хілько, Г. Дорош, О. Філіп'євої та віртуозних танцівників М. Моткова, Г. Жало, С. Бандура, Д. Клявіна відчути нові пластичні форми і тенденції поступу українського та європейського балетного мистецтва, які своєрідно виявлялися в художніх концепціях і образно-метафоричних рішеннях балетмейстерів-постановників А. Шекери й В. Литвинова, котрі інтенсивно та успішно вбирали здобутки світової хореографії і насамперед модерн-танцю та постмодерну.

Саме другу половину 80-х рр. характеризували активізація і багатоманітність музично-театрального життя, зумовлені процесами демократизації та перебудови у соціально-економічній і духовній сфері, сприяла розгортанню творчих шукань українських оперно-балетних колективів і митців усіх поколінь. Це виявилося в інтенсивному збагаченні репертуару насамперед творами українських авторів, у появі художньо вартісних вистав та нових імен виконавців і створенні у Києві другого в СРСР Державного академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва.

Навесні 1985 р. новостворений молодіжний колектив показав свою першу прем'єру — лірико-фантастичну оперу М. Лисенка "Зима і весна" в трактуванні головного диригента Є. Дущенка, режисера Д. Гнатюка і художника Д. Нарбута. Натхненно оспівуючи прихід весни, вистава звучала символічно, засвідчуючи народження колективу молодих ентузіастів, їх повагу до традицій національної культури і спадщини класика української музики. Постановка Лисенкової опери, літературна редакція якої була здійснена М. Рильським, продемонструвала високу вокально-акторську культуру театру, його прагнення утверджувати власне мистецьке обличчя, свій репертуар.

Послідовно зміцнюючи співпрацю з українськими композиторами, театр першим втілював нові твори — героїко-романтичний балет М. Сильванського "Мальчиш-Кибальчиш", у яскраво танцювальному рішенні якого балетмей-

Сцена з опери "Аїда" Дж. Верді. Київ. 1999.

стер В. Федотов розкрив великі акторські можливості балетної трупи та її провідних солістів С. Бандура, А. Кучерука, В. Удовиченка й Є. Костильової. Наступними прем'єрами театру стали опера-казка "Золоторогий олень" О. Костіна та щедро мелодійний мюзикл "Пригоди Буратіно" О. Білаша, в якому органічно поєдналися яскраві пісні та динамічні танці.

Столичний оперний театр теж у тісній співдружбі з О. Білашем першим підготував прем'єру масштабної героїко-патріотичної опери "Прапороносці"

за мотивами однойменного роману О. Гончара, яка відбулася 9 травня 1985 р. Лірико-романтична проза видатного письменника ожила у багатопланових сценічних картинах, у пройнятих задушевними пісенними інтонаціями сольних, ансамблевих і хорових епізодах, створених митцями-однодумцями С. Турчаком, Д. Смоличем, Л. Венедиктовим, Ф. Ніродом і першокласними співаками-акторами, яким випала висока честь першими відтворити на оперній сцені образи улюблених літературних героїв Юрія Брянського (А. Мокренко), Шури Ясногорської (Г. Ципола), відчайдушного Сагайди (В. Монолов).

Шлях до опанування оперних форм композитор-пісняр прокладав через пісню, яка допомогла виявити індивідуальні риси персонажів, розкрити їх душевну красу і рельєфно окреслити вокальні характери.

Оперу "Прапороносці" було також поставлено на сцені Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка диригентом Я. Скибинським, режисером В. Лукашевим і художником Л. Братченком та Дніпропетровського театру диригентом Б. Афанасьєвим, режисером Ю. Чайкою та сценографом В. Ареф'євим. Кожний колектив шукав власне образно-постановочне рішення партитури і це зумовило те, що в різних театрах вистави набули своєрідних жанрово-стильових ознак. У Києві опера О. Білаша трактувалася як монументальне поліфонічне героїко-романтичне сценічне полотно, у Харкові — як лірико-побутова музична драма з розвиненими хореографічними епізодами, а в Дніпропетровську спектакль набув рис експресивно-драматичних, мужнього героїчного звучання, напружені події якого відбувалися у суворій сценографічній установці, що символізувала тяжкий шлях героїв до вершин військового та морального подвигу.

Всі три постановки опери були присвячені 40-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні. Цій же даті присвячувалися і постановки нових опер Левка Колодуба "Незраджена любов" за мотивами поем А. Малишка, здійснена у Донецьку й Одесі, та Віталія Губаренка "Відроджений травень", показану в Дніпропетровську та Львові, які засвідчили щирі прагнення митців правдиво, без помпезної парадності розповісти про безсмертний подвиг народу, про моральні джерела його перемоги над фашизмом.

Кінець 80 — початок 90-х рр. у житті музичних театрів був періодом організаційно-творчих труднощів, віддзеркалюючи загальну кризову ситуацію в художній культурі СРСР, що руйнувалася під могутніми ударами бурхливих хвиль гласності, демократизації всіх сфер суспільства й активним зростанням національної свідомості народів усіх республік. Перший музичний театр України, який завжди мав привілейоване становище й "недоторканість", зіткнувся з навалою гострої критики преси, з байдужим ставленням керівних ідеологічних інстанцій до високого мистецтва, з недоліками фінансування культури за "залишковим принципом". Розгублені чиновники Міністерства культури, котрі звикли до надмірної "опіки" театрів республіки, перейшли до повної бездіяльності й інертності, забувши про "головний" оперно-балетний театр і відмовившись від фінансування його нових постановок, що загальмувало творчу роботу уславленого колективу.

В умовах напружених політичних баталій, коли розвалювалися соціалістична система і "непорушний союз народів-братів", столичні й обласні оперні та опереткові театри потерпали від фінансово-економічних негараздів. Водночас

гласність і демократизація культурного життя України, проголошення її державної самостійності та незалежності відкрили театральним колективам нові широкі гастрольні обрії, можливості самим знаходити зарубіжних партнерів і організувати поїздки за кордон, про що не можна було й мріяти ще кілька років тому, коли всі виїзди та турне суворо регламентувалися в Москві Держконцертом СРСР.

Різноманітні гастрольні турне завдяки незалежності все ширше входять у повсякденне життя театрів, стаючи відчутною фінансовою і моральною підтримкою для колективів, які по декілька місяців не одержували зарплати. Позбавлені московської мінкультівської "опіки", всі театри самостійно знаходили контакти з імпресаріо, антрепренерами, гастрольними фірмами та дирекціями. Лише в сезоні 1990/91 р. столичні оперний і балетний колективи з тріумфом гастролювали в Японії, Франції, Німеччині, Швейцарії, Канаді, Італії. Інші оперно-балетні театри теж знаходили імпресаріо в Італії та Іспанії, Англії, Німеччині і США. Виникають нові тенденції та проблеми. Репертуар поділяється на виїзний і не виїзний, швидко поновлюються кращі вистави, спроможні репрезентувати художнє обличчя театру, репертуарний вектор — постановки національної, російської та зарубіжної класики, які охоче купують за кордоном.

Столичний колектив, який у 1992 р. одержав статус Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка здійснив нову, сучаснішу за образно-сценічним рішенням постановку "Тараса Бульби", диригентом якої став В. Кожухар, режисером Д. Гнатюк, котрий використав унікальні декорації А. Петрицького й іскрометні танці П. Вірського. Поновлюється балет "Лісова пісня", "Наймичка". Створюються нові постановки опер "Мазепа" П. Чайковського, "Анна Ярославна — королева Франції" українця зі США відомого композитора А. Рудницького.

Сучасні інтерпретації класичних опер "Купало" західноукраїнського композитора А. Вахнянина та комічної музичної драми "Сорочинський ярмарок" М. Мусоргського, у втіленні якої Д. Гнатюк виявив нові, гумористичні грані свого масштабного режисерського таланту. Балетна трупа збагатила свій діючий репертуар казково-фантастичною виставою "Русалонька" киянина О. Костіна, який за цей щедро мелодійний твір здобув Національну премію України ім. Т. Шевченка, а також двома балетами московського композитора українського походження В. Кікти "Володимир Хреститель" і "Фрески Софії Київської", які з'явилися на столичній афіші у 1996 р.

Новим, не знаним раніше напрямом мистецької діяльності музичних театрів у другій половині 90-х рр. стали міжнародні оперні та балетні проекти. Серед них українсько-німецький оперний проект під егідою Посольства ФРН в Україні — ефектна монументальна постановка "Лоенгріна" Р. Вагнера; українсько-російсько-канадський балетний — "Поцілунок феї" І. Стравінського, яким керував майбутній головний балетмейстер Великого театру Росії О. Ратманський; українсько-австрійський, пов'язаний із постановкою модерн-балету "Чи почуєш ти мене?" на музику Г. Малера і М. Наймана, здійсненою відомим хореографом з Відня українцем А. Урсуляком; українсько-італійсько-французько-німецький проект — втілення опери Дж. Верді "Набукко" під егідою Посольства Італії в Україні. Останнім міжнародним мистецьким проектом грудня 1999 р., тобто кінця XX ст. стала масштабна інтерпретація героїко-романтичного балету Є. Станковича "Вікінги", що народився в театрі за участю посольств

Норвегії, Данії, Швеції та Фінляндії і розповідав про кохання норвезького короля Гаральда й дочки київського князя Ярослава Мудрого Єлизавети, яка стала його дружиною.

Інноваційними художніми акціями стали також засновані театрами міжнародні балетні конкурси та фестивалі — Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря на сцені Національної опери України, головою журі якого став найвидатніший балетмейстер сучасності, українець за походженням Ю. Григорович, а також фестивалі "Зірки світового балету" в Донецьку, створений художнім керівником оперного театру В. Писаревим, та "Серж Лифар де ля данс" у Києві, заснований столичною оперою й Українською академією танцю ім. С. Лифаря. Фестивалі сучасної оперети пройшли в Одеському театрі музичної комедії та у Київському театрі оперети, який досить активно гастролював за кордоном.

Широкознаний у Європі й світі український музичний театр і всі його складові — опера, балет, оперета — саме за роки незалежності утвердили власне неповторне мистецьке обличчя і стали видатним художнім явищем національного мистецтва, успішно гастролюючи на всіх континентах і вносячи свій самобутній вклад у багатонаціональну художню культуру сучасності й усе відчутніше впливаючи своїми здобутками на її розвиток. Своєрідне за своєю естетичною природою і багатими фольклорними традиціями оперно-балетне мистецтво суверенної України, пройшовши протягом XX ст. великий, сповнений численних труднощів і жорстоких репресій, позначений грандіозними творчими злетами історичний шлях, упевнено увійшло в світову цивілізацію XXI ст. як самодостатнє, високопрофесійне, художньо вартісне явище, невід'ємна складова багатовекторного європейського культурного простору.

Розділ 5

ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

Обкладинка книжки "Корифеї української сцени". Київ. 1901.

5.1. Український театр: 1900-ті — 1941 рік

Якщо український театр XIX ст. (у своїх складових — драматургії та сценічному мистецтві) ввів українську Мельпомену "на рівних" у храм, давно облаштований її європейськими музами-посестрами, то у XX ст. (насамперед коли йдеться про рубіж із XIX ст., а також про перші чотири десятиліття віку нового) він у найраритетніших своїх зразках посів чільне, авангардне місце у царині європейського, а значить, і світового мистецтва. У порівнянні з XIX ст. із пріоритетними для нього *реалістичними* тенденціями у розвитку культури (на початку століття — *романтичними*), європейський театр XX ст. утверджував іншу естетику, втілювану у широкому спектрі модерністських течій, апріорі утверджуючи і програмуючи на майбутнє як найважливішу свою менталітетну рису *полістилістичність*. Специфіка українського театру як важливого чинника і складової багатонаціональної європейської культури не виключає цієї прикметної означеному часові ментальності, базується на цій же полістилістичності (у пошуках і драматургів, і представників сценічного мистецтва: режисерів, акторів, театральних художників та ін.), однак прагне, за відомим висловлюванням Івана Франка (адресованим українській літературі доби модерну, яке водночас може бути поширене і на всю сферу національної культури цього періоду), "цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу" [1]. Втім йдеться, зрозуміло, не про формальне запозичення мистецьких інновацій і перенесення їх на національний ґрунт (художній процес завжди складніший, багатогранніший): змістовне наповнення модерном народженої форми в надрах конкретної національної культури завжди означало іншу форму — явище художньої цілісності й неповторності, мистецьку раритетність, у свою чергу відкриту для наслідування і запозичення. Причому естетичні реалії української драматургії не завжди збігалися (часто залишаючись у формах суто літературних дефініцій і впливів на аудиторію) з естетичними реаліями сценічного мистецтва, хоча "театральний дах", що органічно об'єднував ці дві нерозривні художні сфери, звичайно, регламентував і "унормовував" зусилля як майстрів відтворення діалогів на папері, так і репрезентації їх

[1] *Франко І.Я.* Українська література // Зібр. тв.: У 50 т. — Київ, 1982. — Т. 33. — С. 142.

М. Нестеров. Марія Заньковецька в ролі Харитини у виставі І. Карпенка-Карого "Наймичка". Київ. 1901.

глядачеві. Тож українська драматургія раніше, ніж сценічне мистецтво, пов'язане з консолідацією зусиль групи митців, вже на межі XIX—XX ст. продемонструвала очевидну еволюцію художнього мислення, суть якої — у зміні принципів зображення героя (чи героїв): осягнення людини "із середини", а не традиційно — "ззовні", через об'єктивовані реалії її життєдіяльності. "Просвітительський і позитивістський об'єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство — увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології..." [2]

Новонароджений європейською драматургією порубіжжя XIX—XX ст. і новоутверджуваний у протиставленні із традиційним реалізмом *символізм* (продиктований у тому числі й переакцентацією пошуків духовного ідеалу в релігійну сферу) у царині української драматургії не антагонізував з іншими художніми напрямами, вирізняючись, але не контрастуючи з різностильовими чинниками багатобарвної палітри, твореної майстрами драматичного письма; причому явища синтезу — традиційного та інноваційного — не просто переважали, вони становили національну своєрідність цього театром народженого літературного жанру.

На відміну від переважних орієнтацій європейської культури означеного періоду, *неоромантизм* в українській драматургії рубежу XIX—XX ст. посідав глобальніше (аж ніяк не фрагментарне) місце, втілюючись як у синтетично об'єднаних з іншими художніми напрямами формах (не тільки з реалізмом, а й з *неофольклоризмом* у його міфологічних еманаціях), так і у формах самовияву; причому тут менталітетно притаманна українській літературі *романтична традиція*, яка вела свій родовід від національної пісні й Шевченкового слова, зіграла головну роль.

Поступившись драматургії пальмою першості у "швидкості" засвоєння новоутверджуваної часом естетики, українська сцена (у повній відповідності із законами мистецької "механіки") надолужила своє у "силі": вже по першому п'ятнадцятилітті нового століття сценічна адекватність драматургічній інноваційності (як вітчизняній, так і зарубіжній) була віднайдена і сприйнята глядацькою аудиторією, а вже у 1920-ті — першій половині 1930-х рр. сценічне мистецтво насамперед (і українська драматургія разом із ним) утверджувало принципи авангардизму.

Саме така траєкторія розвитку національного сценічного мистецтва наприкінці XIX — у першій третині XX ст. по-

[2] Історія української літератури XX століття: У 2 кн. — Київ, 1994. — Кн. 1. — С. 10.

яснювалася народженням нової реалії європейського театру, визначальної для всього його подальшого розвитку, — *постановницької режисури*, як і утвердженням її в сфері національної культури. Так, український театр через відому систему заборон і регламентацій своєї діяльності пізніше за сценічне мистецтво багатьох інших країн, насамперед західноєвропейських, прийшов до запровадження режисури як провідної (авторство задуму вистави) творчої театральної професії в системі інших; однак на цьому шляху до нової естетичної реалії послідовно опанував усі закономірні етапи, характерні для іншонаціональних сценічних культур: від режисури "драматургічної" (коли автор п'єси "розводив" акторів на сцені й "начитував" їм тексти) до "акторської" (коли "режисерував" провідний актор трупи, будуючи мізансцени насамперед з урахуванням власних інтересів). Утім специфіка розвитку національного сценічного мистецтва знайшла свій вияв і тут: так, якщо етап "драматургічної" режисури мав традиційні репрезентації (діяльність І. Котляревського у Полтавському театрі й певним чином Г. Квітки-Основ'яненка у Харківському), то інший етап, "акторської" режисури, у найраритетніших взірцях пропонував особистість не "подвійного" (перший *актор*, він же *режисер*), а "потрійного" таланту (*актор-режисер-антрепренер:* М. Садовський, П. Саксаганський), а іноді ще об'ємнішого (М. Кропивницький — *драматург, антрепренер, актор, режисер*). Отже, режисура корифеїв української сцени — як у своїх традиційних, так і народжених національною специфікою формах — на рубежі XIX—XX ст. вже прямо підходила до своєї *постановницької інноваційності*.

Зрозуміла річ, становлення режисури як мистецтва нового типу і у зв'язку з цим кардинальна перебудова всього "інструментарію" сценічного втілення п'єси

Афіша вистави "Енеїда" М. Лисенка. Київський Театр М. Садовського. 1910.

слугували найбільш досконалому втіленню драматургічного задуму (народженої на зламі століть творчості Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся та інших вітчизняних авторів, а також зарубіжних, зокрема Б. Шоу і Г. Ібсена, — чиї п'єси, написані у цей же період, репрезентувалися на кону тогочасного українського театру). Однак кардинальна перебудова в системі мистецтв театрального комплексу, постановником утверджуване авторство вистави означали водночас більшу об'єктивованість, "суверенність" сценою народженої іпостасі театру від його драматургічної першооснови. Самостверджуючись, постановницька режисура (майстри вже першого її покоління: А. Антуан, М. Рейнгардт, Г. Крег, К. Станіславський, Вс. Мейєрхольд, О. Таїров, а в Україні — Лесь Курбас) акцентувала "ігрове", а не "літе-

Обкладинка книжки "Корифеї української сцени". Київ. 1901.

ратурне" начало театрального дійства, залучаючи до цього всі народжені часом і культурним простором "ігрові" форми як професійного, так і непрофесійного мистецтва. У цей же час, коли значно активізується роль глядача у театрі, Мельпомена повертає собі певною мірою раніше втрачену роль провідника духовних чинників у суспільстві, одного з наймасовіших, найвпливовіших мистецтв, що мало непересічне значення у період глобальних духовних катаклізмів. Якщо європейський театр XIX ст. прожив "під знаком" драматургії, то у прийдешньому XX ст. він утверджував себе вже "під знаком" сценічного мистецтва, насамперед режисури, а також інших творчих сфер, об'єднаних у реалізації вистави, покликаних самою своєю новою суттю виявляти цю саму "режисерськість". На думку відомого театрознавця С. Петлюри, українська культура (театральна у тому числі) XIX ст. пройшла "під знаком" Т. Шевченка (котрий був не лише поетом, прозаїком, а і драматургом), символом же національної культури XX ст. стала М. Заньковецька — видатний діяч сценічного мистецтва. Цю думку сподвижник М. Садовського С. Петлюра, який працював завлітом у його стаціонарному театрі в Києві, висловив у контексті кардинальнішої, світогляднішої проблеми — формування національно-культурного самовизначення: "Як [Шевченко] був і на довгі часи залишиться поетичним виразником нашого національного страждання... то таким самим геніальним виразником національного горя нашого... *в сьогочасному* (курсив наш. — *Авт.*) є Заньковецька на сцені. Вона артистичний символ цього горя, сценічне втілення тих мук, які доводиться зазнавати українській нації, в образі жінки" [3].

Одна з провідних тем для української культури XIX ст. (як і для культур інших народів Центральної та Східної Європи, які на довгий час були позбавлені державності) — тема *національного гноблення.* На початку XX ст. вона набула нового звучання; причому тема *соціального гноблення,* не освячена національною ідеєю, практично не існувала (за окремими винятками). Випереджаючи процес суспільного розвитку, культура в усіх своїх мистецьких різновидах не тільки прогнозувала, а й "програмувала" інтенсифікацію боротьби за самовизна-

[3] *Петлюра С.* Статті. — Київ, 1993. — С. 31.

чення і суверенність — національно-культурну, а значить, і державну. Так, у першому стаціонарному Театрі М. Садовського у Києві, що виник як втілена мрія мандрівного існування українських драматичних труп, в сезоні 1911/12 р. з'явилася нова завіса, яка зображувала "зоране поле, пагорби, за якими сходить сонце, і молоду дівчину-українку, обернену обличчям до сонця" [4]. Ця прозора візуальна символіка спиралася на репертуарну, а перед тим на драматургічну традицію романтизації національної історії XVI—XVIII ст. (насамперед характерів ватажків і рядових учасників національно-визвольних воєн українського народу за свою незалежність), традицію, яка на рубежі XX ст. змінилася реалістичним аналізом-дослідженням не тільки історичних умов, а й суто менталітетних витоків втрати національної державності ("Сава Чалий" І. Карпенка-Карого, 1900), водночас збагатилася об'ємнішою "адресністю", можливою лише в умовах послаблення цензурних утисків, репрезентованою як в історичній алюзійності ("Оргія" Лесі Українки, 1913), так і в історичній конкретиці (її ж "Боярине", 1910). Навіть драматурги, які структурували власну творчість у відповідності зі своїми соціалістичними переконаннями, не спроможні були (нехай і локально-опосередковано) оминути цієї ж тематики. Так, жертовність жіночих (революціонерок насамперед) характерів драматургії В. Винниченка якщо й може бути концепційно-художньо виправданою, то виходячи не з їхнього (героїнь) життєвого досвіду і навіть не з ідейних переконань (хоча ця обставина декларувалася першочергово), а з менталітетно вкоріненого спротиву щодо усіляких утисків, не тільки соціальних, а й національних. Прикметно, що і світоглядне розчарування в соціалістичній моделі перебудови суспільства (реалізованій на "одній шостій земної кулі"), як правило, в українських драматургів збігалося з поверненням до традиційного для вітчизняного "красного письменства" *національного питання* (наприклад, апробованого в нетрадиційному для цього питання жанрі комедії — "Мина Мазайло" М. Куліша, 1929).

Іван Карпенко-Карий.

Утім якщо у послідовності втілення національної проблематики в українській драматургії, народженій у першій третині XX ст., можна було спостерігати певну диференційованість, то у сценічній іпостасі загальнотеатрального процесу ця проблематика не здала своїх позицій ані на крок, точніше — зробила крок (і не один) у своєму просуванні уперед: левову частку репертуарної афіші цього періоду складали твори українських класиків (найпопулярніші серед широкої вітчизняної аудиторії п'єси І. Котляревського, Т. Шевченка), а також твори *корифеїв*, драматургію яких їхні ж сучасники-глядачі вже сприймали як улюблену класику.

Традиційна оцінка діяльності *корифеїв української сцени* (М. Кропивни-

[4] Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 329.

цького, М. Старицького, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, П. Саксаганського та ін.) як явища переважно кінця XIX — початку XX ст. потребує певних уточнень: час довів, що вплив їх діяльності на національне мистецтво прийдешнього віку надзвичайно вагомий, як і "вкоріненість" українського театру нової епохи у ними закладений фундамент художніх ідей.

Важливо підкреслити: діяльність корифеїв — раритет духовної культури українського народу, а не тільки явище мистецького чи локальножанрового масштабу; це явище, що у час широкої неписьменності селянських верств, котрі складали переважну більшість українського народу і для яких театр був "відкритою книгою" з власної історії (в тому числі і художньої), може бути поставлене в один ряд з полум'яним словом Кобзаря. Народжена в умовах, екстремальних для сфери духовного життя нації, діяльність корифеїв (у всіх складових свого вияву — драматургічній, сценічній, культурно-просвітницькій і, зрештою, менталітетно-формувальній) несла в собі ще й велику енергію "швидкого проходження епох" (Леся Українка). Отже, етап так званого фольклорно-етнографічного театру, характерний для всіх східноєвропейських професійно-театральних культур, був перейдений самими корифеями (драматургію М. Старицького наприкінці XIX — на початку XX ст. рішуче "потіснили" соціально-психологічні п'єси І. Карпенка-Карого, що більшою мірою відповідали реаліям навколишнього життя), а не їх художніми опонентами. Інша справа, що, йдучи назустріч побажанням публіки, ані М. Садовський, ані П. Саксаганський (молодші з корифеїв, які очолювали трупи на початку нового століття) не виключали з афіш улюблених назв, творячи на свій страх і ризик національний варіант реалістичного театру (характерного для європейської культури свого часу), з фольклорними мотивами й етнографічно-сценічними ремінісценціями.

Крім того, нова драматургія, національна передусім, — драматургія нового художнього стилю (чи стилів: *символізму, неоромантизму* та ін., характерних для початку нового сторіччя) з'являлася на українській сцені не всупереч, а завдяки діяльності корифеїв. Так, у трупі М. Кропивницького відбулася прем'єра "Блакитної троянди" Лесі Українки (1899), як і сценічне першопрочитання творів Б. Грінченка "Нахмарило" (1899) і "Степовий гість" (1899), а в мистецькому об'єднанні, що мало назву "Трупа Кропивницького під орудою Саксаганського і Садовського за участю Заньковецької" (1900—1903) — прем'єра "Лісової квітки" ("Дзвін до церкви скликає, та сам у ній не буває") Л. Яновської. На афіші Театру М. Садовського в Києві з'явилася п'єса "Брехня" В. Винниченка (1910), представника нової генерації національної драматургії; на цій же сцені відбулося першопрочитання "Камінного господаря" Лесі Українки (1914). Саме в цьому театрі успішно виступив перед столичним, київським, глядачем у ролі Збігнєва у виставі "Мазепа" Ю. Словацького (прем'єра — 1913) самим М. Садовським запрошений до спільної творчої роботи Лесь Курбас — майбутній "візаві" корифеїв, якщо йдеться про його художню програму (втілену насамперед у режисерському керівництві Молодого театру і "Березоля"), і чи не найпослідовніший продовжувач їхніх кращих традицій, коли йдеться про високий рівень професіоналізму, служіння національному мистецтву (недарма один з кращих акторів Театру М. Садовського І. Мар'яненко невдовзі стане творчим соратником Леся Курбаса). Зрештою, в тому, що "символом національної культури" прийдеш-

Сцена з вистави "Мазепа" Ю. Словацького. Київський Театр М. Садовського. 1913.

нього століття (пригадаймо цитоване висловлювання С. Петлюри) стала перша актриса театру корифеїв М. Заньковецька, — безперечна заслуга суцвіття їхніх талантів, як і в тому, що розвиток театрального мистецтва України XX ст. у повній відповідності із закономірностями динаміки загальноєвропейського культурного процесу пройшов під "знаком" сцени, а не драматургії.

Етапна сторінка в діяльності корифеїв — відкриття першого стаціонарного Театру М. Садовського, колективу, що розпочав своє життя 15 вересня 1906 р. у Полтаві, а з весни 1907 р. "осів" у Києві, орендуючи приміщення Троїцького народного дому для постійної роботи. Його художній керівник широко використав усі ті переваги, які надавало йому постійне театральне приміщення, а також ситуацію "політичної відлиги", послаблення цензурних утисків, що позначилося насамперед на репертуарі. Незважаючи на те, що значну частку репертуарних назв становили апробовані твори ("Наталка Полтавка" І. Котляревського; "Невольник", "По ревізії" М. Кропивницького; "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка", "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького; "Мартин Боруля", "Суєта", "Хазяїн", "Житейське море" І. Карпенка-Карого), традиційні для діяльності корифеїв, М. Садовський, який виступав режисером-постановником більшості з цих вистав, включає до репертуару класичні й сучасні п'єси перекладної драматургії: з російської ("Ревізор" М. Гоголя: Садовський — Городничий, Мар'яненко — Хлестаков, Левицький — Земляника та ін., прем'єра — 1907 р.; "Тепленьке місце" О. Островського: Садовський — Вишневський, Ліницька — Анна Павлівна, Мар'яненко — Жадов та ін., прем'єра — 1909 р.), з польської ("Зачароване коло" Л. Риделя, "В липневу ніч" Б. Гор-

чинського та вже згадуваний "Мазепа" Ю. Словацького), «Загибель "Надії"» голландця Г. Гейєрманса та "Стару шахту" ("Катастрофу") Марії делла Граціє.

Особлива увага в Театрі М. Садовського приділялася постановкам нової української драматургії, насамперед тих авторів, які у своїх творах продовжували кращі традиції різножанрових п'єс самих корифеїв ("Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "На перші гулі" С. Васильченка та ін.); для постановки "Камінного господаря" Лесі Українки, — а раритетність цього твору національної драматургії була очевидною, — залучалися кращі творчі сили театру (М. Садовський — Командор, І. Мар'яненко — Дон Жуан, М. Малиш-Федорець — Донна Анна та ін.). Усе це жанрове різнобарв'я драматичного репертуару забезпечувалося сталою акторською трупою — представниками як старшого покоління (М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, О. Полянська, І. Загорський, І. Мар'яненко, С. Паньківський), так і їхніх сценічних наступників (С. Тобілевич, Л. Ліницька, В. Верховинець, М. Петлішенко, Ф. Левицький, Є. Хуторна, Є. Доля, О. Корольчук та ін.).

Продовжуючи кращі традиції мандрівних труп корифеїв, котрі працювали передусім як музично-драматичні колективи, максимально реалізуючи ті можливості, що їх надавало стаціонарне існування, М. Садовський на сцені свого театру постійно ставив музичні вистави (оперні насамперед), запросивши таких співачок, як О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, В. Старостинецька та ін.; на посаду диригента оркестру був зарахований досвідчений Г. Єлінек. У переліку кращих оперних вистав Театру М. Садовського — "Продана наречена" Б. Сметани (співаки — О. Петляш, В. Рапохін, одну з провідних партій — свата Кецаля — виконував сам М. Садовський); "Галька" С. Монюшка (Галька — О. Петляш, Йонтек — С. Бутовський, пізніше — М. Микиша). Газета "Рада" особливо підкреслювала майстерність режисера, себто М. Садовського, який, до речі, сам зробив ще й переклад лібрето: "Драма й музика доповнюють одна одну і зливаються в щось гармонічне — єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і мас хористів. Добра закваска, очевидячки, вкладена досвідченою рукою режисера..." [5]

Хореографічні номери "Гальки", як і всіх майбутніх оперних, а також музично-драматичних вистав Театру М. Садовського — "Енеїди" М. Лисенка (лібрето М. Садовського за твором І. Котляревського) 1910 р., "Роксолани" Д. Січинського 1911 р., "Утопленої" М. Лисенка 1913 р., "Вія" М. Кропивницького (за М. Гоголем) 1914 р. та ін. — поставив видатний український хореограф В. Верховинець. Він же був хормейстером більшості з цих вистав, співпрацюючи починаючи з сезону 1912/13 р. з іншою видатною особистістю національного театру — диригентом О. Кошицем.

Особлива розмова — художнє оформлення вистав Театру М. Садовського. У мандрівних трупах корифеїв акцент робився на костюми та аксесуари, виконані з етнографічною точністю та історичною достовірністю; декорації ж (складні для перевезення) монтувалися "з підбору" (тобто, як правило, з тих полотняних "пейзажів" та об'ємних елементів, які знаходилися в орендованих театральних приміщеннях). Зі стаціонарної антрепризи М. Садовського починається новий професіональний етап у розвитку української сценографії: висококваліфіковані працівники технічних цехів забезпечували виконання творчих задумів В. Кри-

[5] Рада. — 1910. — № 25. — 31 січ.

чевського (оформлення вистав "Продана наречена" Б. Сметани, "Галька" С. Монюшка та ін.) та І. Бурячка (сценографія постановок "Камінного господаря" Лесі Українки, "Утопленої" М. Лисенка, "Вія" М. Кропивницького за М. Гоголем та ін.), вихованця Краківської академії мистецтв, який привніс у свою роботу живописну майстерність, помножену на тонке розуміння законів сцени.

Добре розуміючи значення діяльності свого театру не тільки для розвитку мистецтва української Мельпомени, а й для всієї національної культури, М. Садовський зумів високо піднести, репрезентувати як акцію найвартіснішого духовного поцінування святкування чвертьстолітнього ювілею сценічної і громадської діяльності М. Заньковецької, яке відбулося 15 січня 1908 р., а роком раніше — свого 25-літнього творчого ювілею.

Власне, Театр М. Садовського, який на початку XX ст. ніби сконцентрував у собі творчий досвід і енергію мистецтва корифеїв, став тим художнім осередком, навколо якого, як у полі тяжіння великої планети, перебувала сценічна діяльність інших відомих театральних труп Наддніпрянщини: трупи Д. Гайдамаки (1897—1919), О. Суслова (1898—1909), О. Суходольського (1898—1918), Л. Сабініна (1907—1920) та ін., котрі, хоча й з певними видозмінами, однак опрацьовували той же репертуар, апробовували подібні постановочні прийоми та манеру акторської гри.

Незважаючи на те, що перекладна драматургія — польська (іноді п'єси йшли й мовою оригіналу), німецька та інші — становила значну частку репертуару театрів на західноукраїнських землях (провідним був сценічний колектив, що існував при товаристві "Руська бесіда" починаючи з 1864 р.), саме твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Панаса Мирного,

Театральний художник Іван Бурячок.

М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого допомогли цим театрам, відірваним через різні політичні негаразди від "материкової" України, зберегти свій національний статус. Так, І. Франко у своїй статті "Русько-українська література" (1898) відзначав, що як драматург він сформувався насамперед під впливом українських авторів з Наддніпрянщини; тим-то його п'єси широко ставилися не тільки сценічними колективами Галичини (насамперед драма "Украдене щастя", комедії "Учитель", "Рябина" та ін.), а й провідними трупами, очолюваними корифеями. Зокрема, в Театрі М. Садовського у сезоні 1911/12 р. відбулася прем'єра "Украденого щастя" (в ролі Михайла Гурмана — І. Мар'яненко, Анни — Л. Ліницька).

Однак не тільки драматургія Наддніпрянщини, втілена на сценах західноукраїнських театрів, розширювала і зміцнювала культурно-мистецькі зв'язки між різними регіонами із населенням спорідненого менталітету, а й безпосередня сценічна діяльність наддніпрянців-корифеїв, як-от М. Садовського в Театрі товариства "Руська бесіда", слугувала цій

Афіша вистави "Украдене щастя" І. Франка у Львівському театрі товариства "Руська бесіда". 1901.

меті, формуючи історично обумовлене прагнення до прийдешнього об'єднання всієї нації в єдину державну спільність. Так, формулюючи надзавдання не лише діяльності самого М. Садовського, а й зерно тих сподівань (окрім суто театральних), які покладалися на запрошення видатного режисера, дописувач часопису "Діло" переконано твердить: "Врешті, стіснити зв'язь, яка лучить галицьку Україну з закордонною" [6].

Працюючи на ниві західноукраїнського театру, М. Садовський продемонстрував увесь свій режисерський досвід і антрепренерський розмах, зокрема запросивши для співробітництва М. Заньковецьку. Її виступи у провідних ролях з постановок "Наймички", "Безталанної" І. Карпенка-Карого, "Чорноморців" М. Старицького—М. Лисенка, "Лісової квітки" Л. Яновської (партнером акторки в цих та інших виставах був, як правило, М. Садовський) були не тільки "школою акторської майстерності" для її колег; вони викликали щире захоплення публіки Станіслава, Стрия, Перемишля і, зрозуміло, Львова.

Протягом року (з весни 1905 до весни 1906 р.) на сцені Театру товариства "Руська бесіда" М. Садовський здійснив (або кардинально поновив) постановки кращих п'єс національного репертуару ("Бурлака", "Мартин Боруля", "Суєта", "Хазяїн", "Сто тисяч", "Батькова казка" І. Карпенка-Карого, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Катерина" М. Аркаса), а також деяких перекладних, переважно російських ("На дні" М. Горького, "Діти Ванюшина" С. Найдьонова та ін.). Працюючи з акторами, М. Садовський першорядного значення надавав правильній ("неполонізованій") вимові. У цій складній роботі йому допомогло те, що певна частина трупи, як-от: К. Підвисоцький, С. Янович, І. Яновичева, М. Слободівна та ін. — довгий час працювали на сценах Наддніпрянщини. Саме завдяки наполегливій режисерсько-педагогічній роботі М. Садовського на всю силу заблищали яскраві таланти В. Юрчака, К. Рубчакової, І. Рубчака, Й. Стадника, С. Стадникової, А. Нижанківського, О. Левицької (Бучми), Г. Юрчакової, молодого Є. Коханенка та ін. Режисерові вдалося підготувати достойну заміну і собі: з червня 1906 р. на чолі Театру товариства "Руська бесіда" став Й. Стадник, котрий протягом своєї "дирекції" (1906—1913) гідно тримав естафету, передану йому великим майстром української сцени. Орієнтація на Театр М. Садовського у Й. Стадника виявилася насамперед у постановках на галицькій сцені майже всіх тих п'єс, які йшли тоді у першому стаціонарному театрі (М. Садовського) в Києві. Однак були, зрозуміла річ, і відмінності, викликані смаками "регіональної" глядачевої аудиторії. Так, значну частину репертуару керованого Й. Стадником театру становили оперні ("Галька" С. Монюшка, "Фауст" Ф. Гуно, "Різдвяна ніч" М. Лисенка, "Мадам Баттерфляй" Дж. Пуччіні, "Травіата" Дж. Верді) та опереткові постановки; саме тому до трупи запрошуються актори з вокальни-

[6] Діло. — 1905. — № 207. — 16 верес.

ми даними широкого діапазону, зокрема оперна співачка Ф. Лопатинська; збільшується оркестр театру (диригент — М. Коссак).

Безперечним успіхом користувалися гастролі очолюваного Й. Стадником колективу 1908 р. у Києві, унаслідок чого репертуар театру поповнився кращими творами національної, а також перекладної драматургії (п'єси А. Чехова, Л. Толстого). Працюючи в регіоні, де традиційно сильним був вплив польської і німецької культур, Й. Стадник формує афішу, де імена Ф. Шиллера і К. Гуцкова стоять поруч з Е. Ожешко. Прагнучи розширити "репертуарні обрії" національного мистецтва, Театр товариства "Руська бесіда" частіше, ніж наддніпрянські сценічні колективи, звертається до західноєвропейської класики (постановки п'єс Г. Ібсена, Е. Ростана та ін.).

Після київських гастролей у трупі, керованій Й. Стадником, відбуваються суттєві зміни: провідні ролі переходять до В. Юрчака (Янко — "Хата за селом" З. Міллер та І. Галасевича; Актор — "На дні" М. Горького) та К. Рубчакової, яку називали "галицькою Заньковецькою" (Анна — "Украдене щастя" І. Франка; Галя — "Назар Стодоля" Т. Шевченка; Маруся — "Ой, не ходи, Грицю..." М. Старицького; Маша — "Живий труп" Л. Толстого), а також до І. Рубчака (коронна роль майстра — Карась у "Запорожці за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського); до колективу зараховуються молоді А. Бучма (1910) та Лесь Курбас (1912).

Через значні матеріальні труднощі театру, а також через конфліктні стосунки з керівництвом "Руської бесіди" Й. Стадник 1913 р. залишає виплеканий ним сценічний колектив. Директором театру стає Р. Сірецький, а режисуру здійснює С. Чарнецький, потім — М. Вільшанський. Найзначніша творча подія в театрі за нового художнього керівництва — цикл вистав до 40-річчя літературної діяльності І. Франка, серед яких вирізнялася постановка С. Чарнецьким "Украденого щастя" (Микола Задорожний — В. Юрчак, Михайло Гурман — Лесь Курбас, Анна — К. Рубчакова), а також успішні гастролі у Кракові 1913 р.

Сцена з вистави "Маруся Богуславка" М. Старицького Львівського театру товариства "Руська бесіда". 1909. К. Рубчакова — Маруся Богуславка, Й. Стадник — Гірей.

Несприятливі зовнішні умови для існування театру (практично весь сезон 1914/15 р. під час воєнних подій, викликаних Першою світовою війною, актори не мали змоги виступати) збіглися з його реорганізацією: зміною творчого (передусім акторського) складу трупи. З 1915 р. у Тернополі починає свою роботу нове сценічне об'єднання, організоване Лесем Курбасом під назвою "Тернопільські театральні вечори"; це був ус-

Сцена з вистави Львівського театру товариства "Руська бесіда" "Осіння буря" І. Войновича. 1914. К. Рубчакова — Олена, Л. Курбас — Іван.

пішний початок режисерської діяльності великого реформатора української сцени (переважно постановки української класики), яку він повною мірою реалізував, переїхавши з групою своїх колег-акторів 1916 р. до Києва.

Паралельно з "Тернопільськими театральними вечорами" (тепер на чолі колективу став досвідчений М. Бенцаль, у трупу влилися молоді актори, зокрема М. Крушельницький) відновив свою роботу театр товариства "Українська бесіда" (організований 1915 р. на базі "Руської бесіди" спочатку під назвою Український людовий театр під управою Василя Коссака, а потім — Український народний театр товариства "Українська бесіда" у Львові), який з березня 1917 р. очолювала К. Рубчакова. У цьому колективі працювало суцвіття творчих сил західноукраїнського театру: сама К. Рубчакова, А. Осиповичева, Г. Юрчакова, Т. Бенцалева, К. Бучмова, І. Рубчак, М. Бенцаль, В. Коссак, Є. Коханенко, А. Нижанківський; режисуру здійснювали Є. Коханенко, пізніше — М. Бенцаль і Є. Розлуцький.

Восени 1918 р. частина трупи виїхала до Тернополя і злилася з Українським драматичним театром. Навесні 1919 р. цей колектив, очолений А. Бучмою, отримує назву Новий львівський театр; актори цієї трупи згодом стали одними із засновників Театру ім. І. Франка.

Творчі контакти між наддніпрянським (інакше — східноукраїнським) і театром на західноукраїнських землях не можна розглядати виключно як одновекторний процес: з часом добре "зерно", посіяне насамперед М. Садовським (а ще раніше, наприкінці XIX ст., М. Кропивницьким), "проросло", і цей новий "врожай" чи не у більшій мірі, ніж Галичина, збирали глядачі Півночі, Центру та Сходу України (саме тут реалізовували себе молоді режисерські й акторські сили, виплекані у Театрі товариства "Руська бесіда" і у "Тернопільських театральних вечорах"). Більше того, першозначна для українського театру ідея "європеїзації", що набула особливої актуальності на початку XX ст. (через географічне розташування реґіону, що не могло не позначитися на всій сфері його духовного життя), утвердила себе у цей час передусім на українському Заході: йдеться, у першу чергу, про широке включення у репертуар п'єс європейських драматургів (класичних і тогочасних). Утім сама ідея "європеїзації" була, звичайно ж, ширшою за "драматургічні обрії" і включала в себе водночас як використання всіх постановочних, сценографічних інновацій, апробовуваних у той час в європейському театрі, так і головне — сукупність різноманітних ідей (філософських, релігійних, політичних і, зрозуміло, художніх), які захоплювали творчу інтелігенцію, вті-

люючись у тій або іншій сфері духовного життя суспільства, в тому числі й мистецькій. Якщо утверджувана на початку XX ст. ідея соціальної перебудови світу мала глибокі традиції в українській культурі (наприклад, тема соціальної несправедливості в літературі й мистецтві XIX ст.), то заглиблення у світоглядні основи буття (з широким використанням спектра філософської і теософської думки), пошуки релігійного ідеалу, переосмислення канонічних основ християнства склали суттєву прерогативу красного письменства нового часу, в тому числі драматургії.

Так, герої та героїні п'єс Лесі Українки — це насамперед люди *духу, ідеї* не стільки за національною ознакою, скільки за способом життя і мислення, протиставленим побутовій меркантильності. Так, герої її "Блакитної троянди" (1896) всупереч віковій традиції українського письменства, складеній в тому числі й корифеями, — передусім українські інтелігенти (не селяни), а рід діяльності головного персонажа окреслений авторкою недвозначно: скажімо, митець, проповідник тощо. До того ж у п'єсах Лесі Українки багато "вічних героїв", котрі слугують, як правило, вже традицією освяченій ідеї (наприклад, персонажі "Камінного господаря", 1912), яким авторка у повній відповідності із традиціями загальноєвропейської культури (і в цьому, безсумнівно, знайшла свій вияв "європейськість" нової української драматургії) надає нових характерів, випробовуючи на "міцність" апріорне.

Знову ж таки у повній відповідності з усталеною традицією серцевиною духовних пошуків європейця впродовж двох тисячоліть була релігійна сфера; саме тому у драматургії Лесі Українки так багато біблійних персонажів ("Одержима", 1901; "На полі крові", 1909), а перипетії значної кількості її п'єс пов'язані з тим періодом в історії людства, коли власну свободу совісті потрібно було відстоювати ціною власного ж благополуччя, а іноді й ціною життя. Симптоматично, що у повній відповідності із соціально структурованою орієнтацією культури початку XX ст. Леся Українка акцентує у цих своїх творах тему рабства ("На руїнах", 1904; "В катакомбах", 1905), трактуючи її насамперед як психологічну залежність (не раб той, хто не підкорився душею, у кого в душі живе Господь, бо душа не підвладна земним володарям, а тільки Небесному).

Симптоматично і те, що, звертаючись до означеної тематики, Леся Українка (чи не вперше в українській драматургії) глибоко акцентує тему духовного максималізму одинаків ("Руфін і Прісцілла", 1910; "Адвокат Мартіан", 1911) і тих, хто цей максималізм повинен волевиявлено сприймати, себто "вождів" і "мас", як і права вибору пересічної людини, котра прагне не тільки служіння ідеї, а й суто людської, особистісної самореалізації, пророчо передбачаючи багатоаспектні еманації цієї проблеми в недалекому майбутньому...

Починаючи з драматичних перипетій п'єси "У пущі" (1909), в творчості Лесі Українки на повний голос звучить тема зіставлення і протистояння Віри, Релігії і Церкви (в її конкретно-конфесійній еманації), тема, яку сама письменниця розглядає у повній відповідності з усією історією прогресивної думки, що завжди виступала проти догматизму і вузького тлумачення Біблії. Саме в "У пущі" авторка пропонує читачам (і глядачам) тонке розуміння психології Митця, обдарованого іскрою Божою; так, відданість Річарда Айрона (а в цьому образі переплелися риси відомого поета Джона Мільтона, протестанта Роджера Вільям-

са, біографією якого цікавився М. Драгоманов, і самого М. Драгоманова) ідеї високого мистецтва може бути ототожнена із релігійним служінням; саме тому життєвий шлях головного героя сповнений "ходіння по муках".

Із п'єсою "Іфігенія в Тавриді" (1898) у драматичний доробок Лесі Українки входить образ Жінки в її нетрадиційній для національної культури — *мужній еманації*, не другорядної дійової особи, а першорядної — Героїні, яка, не підвладна чужому виборові, робить його сама, виходячи з вищих, духовних, прерогатив. Мотивацію вчинків таких героїнь не можна зрозуміти, послуговуючись означеннями суто "жіночої психології" (в її традиційно-ущербному трактуванні), а якщо і виходити із сфери традиційного, то тільки тієї культури, яка породила саму Іфігенію — себто античної. Тому не дивно, що своє розуміння однієї з найболючіших проблем — проблеми суспільної нереалізації — Леся Українка репрезентує через образ міфічної пророчиці Кассандри, відчутно вкладаючи у це своє творіння автобіографічні мотиви.

Традиційну для репрезентації "вічних тем" *тему любові* письменниця трактує багатозначно, включаючи в неї чи не всі можливі аспекти: не тільки *любові-кохання* (так, у "Камінному господарі" авторка пропонує як тонке нюансування стосунків чоловіка і жінки, так і нові рольові визначення Дона Жуана, Донни Анни і Долорес), але і *любові до Ідеї*, — наприклад відданості вітчизні ("Іфігенія в Тавриді", та ж "Кассандра"). Знову ж таки у повній відповідності з європейською традицією тему любові видатна авторка репрезентує, тісно переплітаючи її з темою смерті, традиційно виділяє як провідну *ідею Воскресіння* (трактуючи останню не тільки як суто релігійну).

Чи не найпереконливіше цю ідею, як і тему любові (в усій її багатоаспектності) розкрито в кращому драматургічному творі великої поетеси — "Лісовій пісні" (1911). П'єса починається з весняного Воскресіння природи після довгого зимового сну-вмирання і завершується зимовою прийдешністю (у ній помирає Лукаш, котрий зрадив своє кохання), за якою неминуче прийде нове пробудження природи. Багатство використання фольклорних мотивів, а також тонкої авторської стилізації традицій народної творчості (особливе досягнення Лесі Українки — образ Мавки), поєднуються з ідеєю екуменічної віротерпимості до політеїстичних реалій навколишнього світу — ідеєю, утверджуваною не стільки європейською гуманістичною традицією (часто тенденційно заангажованою у відповідності з упередженнями свого часу), скільки логікою розвитку самого життя в усій його духовній вищості й природній усталеності.

У царині духовних орієнтирів свого часу (які він і сам вибудовував), знаходиться і творчість В. Винниченка — видатного українського драматурга початку XX ст. Означуючи традиційне у ставленні до проблеми релігії, письменник у той же час пропонує інноваційне. Так, його Аман з п'єси "Пророк" (1913) не вписується в канонічні рамки якоїсь однієї теїстичної культури; це скоріш узагальнений образ Учителя (релігійного діяча, митця, письменника тощо), — як і філософське осмислення його прямих і опосередкованих зв'язків із тими, кому адресовані його космічна енергія, думка, слово, притому, що вони далеко не завжди — тут Аман нагадує трагічну фігуру ібсенівського Бранда — знаходять потрібного "адресата". Прикметна річ — у цих політеїстичних орієнтаціях сюжетних колізій "Пророка" простежується

властиве часові захоплення реріхівським вченням про "живу етику". Строго кажучи, в основі всіх драматургічних творів письменника закладено акцентоване "етичне начало" — втілення не стільки якогось конкретного філософського вчення, скільки народної моралі, з позицій якої і вершиться суд (автора, а затим — читача чи глядача) над "гріхом", "законом", "брехнею" (за назвами п'єс письменника).

Власне, захоплення соціалістичними ідеями В. Винниченка можна ототожнити з релігійним служінням: "Я щиро і гаряче протестував проти соціальних несправедливостей, в ім'я цього протесту готовий був... йти на смерть" [7].

Утім виховане народною мораллю і національною культурою прагнення "не лукавити" з тими, кому адресовані його твори, "чесно йти", не "полишаючи й зерна неправди за собою", призвели до критичного, об'єктивного, не здеформованого втілення людей соціалістичної ідеї, як і наслідків їхньої діяльності. Симптоматично, що М. Горький з властивою йому як людині та як письменникові прозорливістю помітив свого часу цю особливість у змалюванні революціонерів українським драматургом. У своєму листі з о. Капрі він писав В. Винниченкові: «Революціонери Ваші — не соціалісти, чи помітно Вам це?.. Кращий з них, себто найбільш вдалий, як-от Маркович, мислить більше, ніж дивно... як типовий представник ідей "базару"... — і підкреслений Вами з певною ворожістю, мені незрозумілою» [8]. "Ворожістю" "буревісник російської революції", по суті, називав інтуїтивне неприйняття В. Винниченком тієї "ціни", яку життєво недосвідчені душі (Маруся — "Базар", 1910; Оля — "Дочка жандарма", 1912) сплачували за однодумництво з Марковичем. "Якщо у боротьбі за світле майбутнє мусить зникнути особистість разом з найсвітлішим, що є у ній, то яким може стати те майбуття і чи є сенс у *такій* боротьбі" [9].

Прикметно, що "інтуїтивне неприйняття" фанатичного служіння конкретній ідеї містило в собі ще й суттєвий елемент письменницького передбачення: мине кілька років, і вже не драматургічний персонаж, а велетенська країна, географічне й політичне поєднання націй (в тому числі й української), понівечить свою "красу"-культуру, свій "цвіт"-інтелігенцію задля збанкрутілої утопії.

Полістилістичність творчості В. Винниченка серед українських драматургів початку XX ст. виявлена найяскравіше. Утім саме такий "стильовий симбіоз", характерний для найкрупніших літературно-мистецьких постатей того часу, — коли п'єси Винниченка широко йшли і на європейській сцені, — вельми показовий, оскільки тільки у такий спосіб можна було відтворити навколишнє життя у його стереоскопічності, "підсумовуючи" і "перемножуючи" їхні зовнішньо очевидні й внутрішньо приховані чинники, змальовуючи життєво вірогідні й сутнісно достовірні прогностичні моделі.

У своїй творчості В. Винниченко пройшов шлях "від критичного реалізму до модернізму", використовуючи "поетику імпресіонізму, символізму" [10], апробовуючи й експресіоністську. Окрім цього, є всі підстави вважати, що В. Винни-

[7] *Винниченко В.* О морали господствующей и морали угнетенных: Открытое письмо к читателям и критикам. — Львов, 1911.

[8] Див.: *Винниченко В.* Лист до М. Горького від 19 квітня 1909 / Публ. Н. Крутікової // Слово і Час. — 1993. — № 2. — С. 54.

[9] *Мороз Л.З.* "Сто рівноцінних правил": Парадокси драматургії В. Винниченка. — Київ, 1994. — С. 67.

[10] Історія української літератури XX століття: У 2 кн. — Київ, 1994. — Кн. 1. — С. 485.

Лесь Курбас.

ченко стояв біля самих витоків ще одного в лоні модернізму народженого художнього напряму — *інтелектуальної драми.* Свідчення тому — наявність у його п'єсах акцентовано протиприродних колізій (пригадаймо: вродлива дівчина *сама* понівечила свою красу), а також ситуації так званого лабораторного експерименту. Так, у його п'єсі "Чорна Пантера і Білий Медвідь" (1911), одній з найрепертуарніших у доробку В. Винниченка, Корній "експериментує" з материнськими почуттями дружини, а Рита — з його, Корнія, уявленнями про подружню вірність, а сам автор — з батьківською любов'ю і любов'ю до мистецтва, покладаючи їх на різні чаші терезів (прикметно, "експеримент" проводився із прерогативами духовності — кохання, мистецтво — "чистими сферами", "матеріалом", який можна було легко "препарувати", винісши "за дужки" національно-побутову конкретику). Сенс такого "експерименту" — в означенні *індивідуалізму* як основної внутрішньої характеристики людини XX ст.

Втілюючи нові соціальні реалії свого часу (і не без впливу репертуарних п'єс В. Винниченка), з'явилися драматургічні твори Г. Хоткевича "Лихоліття", "Вони" (обидві — 1906), "На залізниці" (1910), які у стилістиці натуралізму фіксували політичні колізії 1905 року, а також п'єси С. Черкасенка "Хуртовина" (1908), "Жах" (1906), "Повинен" (1908), які, осмислюючи ці ж колізії, використовували художню мову символізму. (До речі, його наступна соціальна п'єса "Земля" (1912) апробовувала систему образів, органічну для її героїв — донецьких шахтарів.)

Симптоматично, що другим тематичним "крилом" цих та інших українських драматургів початку XX ст. залишалася національна історія (тетралогія Г. Хоткевича "Богдан Хмельницький" (1929): "Суботів", "Київ", "Берестечко", "Переяслів"; С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" (1916); "Гетьман Петро Дорошенко" (1908) Л. Старицької-Черняхівської), втілена в традиційній для української класики реалістичній стилістиці з елементами романтизму. Виплекані на фольклорних джерелах неоромантичні тенденції в національній драматургії, репрезентовані найяскравіше "Лісовою піснею", виявили себе (не без впливу творів Лесі Українки) у "Казці старого млина" С. Черкасенка (1913), а особливо у п'єсі О. Олеся "Над Дніпром" (1911), а також у циклі його ж драматичних етюдів ("Трагедія серця", 1911; "Осінь", "При світлі ватри", "Танець життя", "Тихого вечора", "На свій шлях", усі — 1913, та ін.).

Саме нова українська драматургія ("Хочемо... грати з наших Винниченка, Олеся, Лесю Українку..." [11]), а також

[11] Листи Л. Курбаса. — ДМТМК УРСР. — Альбом Лучицької К. — С. 126.

п'єси західноєвропейських авторів (як класичних, так і тогочасних ("Хочемо по-українському грати Шекспіра, Ібсена, Шиллера..." [12]) стали репертуарною основою раритетного явища національного сценічного мистецтва — Молодого театру. Працюючи в Театрі М. Садовського, Лесь Курбас познайомився з групою молоді — випускниками Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка (з українського відділу — П. Самійленко, А. Смерека, С. Мануйлович, Г. Прохоренко, М. Терещенко, С. Бондарчук, І. Шевченко, з російського відділу — О. Добровольська, О. Ватуля), створив разом із ними театральну студію й очолив її. Незабаром до них приєдналися В. Василько, В. Васильєв, В. Леонтович, П. Долина, Г. Юра, В. Калин, С. Семдор, О. Юрський, Р. Нещадименко та ін. Тоді ж Лесь Курбас, Г. Юра, С. Бондарчук, В. Васильєв, С. Семдор взяли на себе обов'язки режисерів, керівників студійних занять. З цієї студії і виріс Молодий театр, який спочатку існував як "товариство на вірі" (тобто таке, що складалося з членів-товаришів, членів-вкладників і кандидатів).

"Європеїзація" репертуару новоутвореного сценічного колективу (як і тяжіння до нових імен у національній драматургії, котрі своєю творчістю доводили непорушність зв'язків з європейською культурою, а водночас і "синхронність" обопільних художніх процесів) була викликана насамперед логікою розвитку театрального мистецтва, а не тільки "західноукраїнським менталітетом" керівника театру. Ця логіка вимагала кардинальнішої інноваційної діяльності, ніж та, яку міг запропонувати М. Садовський. Основною програмною засадою "товариства на вірі" оголошувалося «творити і проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність

О. Добровольська — Сніжинка. Вистава Молодого театру "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка. Київ. 1917.

сучасного молодого покоління українського акторства не "українофільської", а європейської в національній формі культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціоналізмом чужих культур» [13].

Симптоматично, що вже в цій по-молодечому задерикуватій декларації творчих засад Молодого театру була озна-

[12] Там само.

[13] Молодий театр у Києві. — Київ, 1918. — С. 11.

Афіша вистави "Йоля" Є. Жулавського у Молодому театрі. 1918.

чена, по суті, спадкоємність сценічної діяльності корифеїв (театру, очолюваного М. Садовським, зокрема): розбудова національного театру, піднесення його авторитету в царині європейського мистецтва.

Публічні виступи Молодого театру розпочалися виставою "Базар" В. Винниченка (травень 1917 р.), а перший сезон театру (з напівстаціонарним статусом у приміщенні Бергоньє), який припадав на вересень 1917 р., відкривався "Чорною Пантерою і Білим Медведем" у постановці Л. Курбаса (П. Самійленко — Рита, Л. Курбас — Корній, О. Добровольська — Сніжинка, Й. Шевченко — Мулен). Прикметно, що чи не найцікавішим у цій першій репрезентації новоутвореного колективу було оформлення, а також костюми художника М. Бойчука. Курбас недарма запросив цього широкознаного вже на той час майстра, який ефективно використав "сірі сукна" для декорацій і графічно-сувору чорно-білу гаму кольорів для умеблювання та строїв, виявивши тим самим закладену в драматургічній першооснові естетику модернізму (в широкому спектрі його різностильових проявів) [14]. Чимала заслуга цього художника і в успіхові наступних вистав — "Молодість" М. Гальбе, а особливо "Йоля" Ю. Жулавського (прем'єра — квітень 1918 р.) — з широкою стилізацією в оформленні раритетів середньовічної культури (плідне продовження традицій, закладених у мистецтві театральної декорації "мирискуссниками").

Утворившись як студія, себто осередок педагогічної роботи, уже в якості стаціонарного колективу Молодий театр не втратив своєї першоцілі: поруч із Курбасом, з його згоди і за його підтримки, режисерською діяльністю займалися Г. Юра (постановки "Доктора Керженцева" ("Мислі") Л. Андреєва, драматичних етюдів ("Тихого вечора") О. Олеся, "Кандіди" Б. Шоу), а також В. Васильєв ("Тартюф" Мольєра) і С. Семдор ("Доктор Штокман" Г. Ібсена).

Прагнучи опанувати сценічну інноваційність європейського театру, ці молоді

[14] Див. детальніше: *Красильникова О.* Михайло Бойчук — театральний художник // Образотворче мистецтво. — 1995. — № 2.

Сцена з вистави Молодого театру "Цар Едіп" Софокла. 1918.

режисери в царині своєї суто професійної діяльності спершу демонстрували *драматургічну* і *акторську* режисуру (тим більше, що виконавці також були недосвідчені), іноді сукупність цих обох еманацій в одній виставі. Власне, *постановницька режисура*, коли аналогії із творчою діяльністю провідних її митців європейського театру — А. Антуана, М. Рейнгардта, Г. Крега, К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова та ін., були доречні й виправдані, виявила себе в Молодому театрі в роботі Л. Курбаса, насамперед у здійснених ним у сезоні 1918/19 р. виставах "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера, "Цар Едіп" Софокла та "Різдвяному вертепі". Цей молодотеатрівський сезон — початок відліку історії постановницької режисури в Україні. Так, попри висловлювані критичні зауваження, всі рецензенти київської вистави "Цар Едіп" порівнювали її з Рейнгардтовою ("Багато серйозної і вправної режисерської роботи вкладено в масові сцени, особливо першої дії, де мимоволі відчувається вплив М. Рейнгардта..." [15]), баченою київським глядачем під час гастролей уславленої німецької трупи 1912 р.

Народження постановницької режисури — функціонально нового мистецтва театрального комплексу — неминуче включало суттєве переакцентування інших художніх складників, що беруть участь у творенні вистави. Це означало насамперед применшення, "пригашення" ролі акторського мистецтва: оскільки виражальні засоби постановницької режисури, які практично не існують самі по собі, а реалізуються виключно в формах вияву інших художніх компонентів вистави, почали активно послуговуватися образною мовою пластичних мистецтв. Характерне для цього часу висловлювання Курбаса про "генеалогію" власної майстерності: "Якщо й можна говорити про якісь конкретні впливи, то їх слід віднести тільки до малярства — від Сезанна до Пікассо..." [16] — варто було б (із певною поміркованістю) адресувати цілому поколінню режисерів-"першопрохідців", як і влучну сентенцію С. Бондарчука про Курбаса "молодотеатрівського періоду": "[Його] талант має пев-

[15] *Ев. К-ин.* Эдип // Голос Киева. — 1918. — 19 нояб.

[16] ІМФЕ, ф. 45/5.

ні ознаки проявлення як талант скульптора, який... для своїх поривів потребує бездушного матеріалу — глину... Він більше скульптор, ніж режисер театру..." [17] Зрештою, ще одне висловлювання С. Бондарчука могло б дати вичерпну характеристику Курбасові, як і опановуваній ним професії: "Очевидно, саме у цей час він усвідомлює для себе раніше незнані можливості постановницької режисури, її оперування часом і простором... музикою і пластикою, світлом і кольором..." [18] — якби додавало, що "інноваційне вістря" модернізму початку XX ст. знаходилося саме в царині пластичних мистецтв, де народжувалося епохальне явище *класичного авангарду* [19]. Зрозуміло, що його кардинальні течії (*кубізм, конструктивізм* та ін.) впливали на сценічне мистецтво насамперед через театральне оформлення (в цей час народжується інший еквівалентний термін — "сценографія"), однак потужність авангардистських ідей захоплювала і режисерів, які разом з художниками проекціювали їх на акторський малюнок ролі. Так, тісно пов'язана з естетичною природою кубізму ідея об'ємної, тривимірної декорації створювала нові можливості для побудови мізансцен, пластичного (ігрового) "опрацювання" цих геометричних форм акторами; узагальнений же характер такого оформлення спонукав до узагальненого, не життєподібного малюнка ролей, до створення узагальненого, не побутового образу вистави.

Так, у виставі "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера на сцені буяла радісна театральність — бурхлива, бешкетно нестримна, часто на грані епатажу, буфонного трюку. Тут мистецтво молодого талановитого А. Петрицького, у повній відповідності із режисерським задумом Курбаса, перепліталося з акторським. Наприклад, актор міг продемонструвати "сидіння" на намальованому полотні, удаючи, що це дерево, або цілком серйозно "підпилювати" опору виконаного засобами живопису двомірного мосту — ці ситуації "запрограмував" художник. Декорації, отже, існували не просто в унісон із діями виконавців ролей, а уміло підготовлювали ситуації-мізансцени, самі "грали" з акторами і в той же час із глядачем, пропонуючи йому нові умови образного сприйняття сценографії. Комедійність драматургії, закладене в ній імпровізаційне начало стали основою, трампліном для широкого виявлення імпровізації в оформленні, як і у виставі в цілому, утвердженням вільної, не закріпаченої традиціями творчої думки. Саме завдяки А. Петрицькому Курбасові вдалося реалізувати на сцені ще одну провідну для постановницької режисури свого часу ідею актора-"надмаріонетки", авторство якої належало відомому англійському режисерові, художникові і акторові Е.-Г. Крегу. Так, пропонуючи акторам драми відтворювати пластику персонажів лялькового театру, розігрувати мізансцени, ніби перенесені з вертепного дійства, Л. Курбас не міг обійтися без майстерно побудованої художником на молодотеатрівській сцені двоповерхової, облямованої фольгою і кольоровим папером "скриньки"-хоромини (у верхній частині відбувалися містеріальні, у нижній — світські, інтермедійні епізоди), обабіч якої розташовувалися традиційні криласи зі школярськими лавами ("Різдвяний вертеп"). Причому ця вистава увійшла в історію українського театру

[17] *Бондарчук С.* Театральні замітки // Мистецтво. — 1919. — № 3. — С. 13—14.

[18] Див.: *Бобошко Ю.М.* Режисер Лесь Курбас. — Київ, 1987. — С. 49.

[19] Першовживання терміна "класичний авангард" належить автору. Див.: *Красильникова О.* Українська сценографія 1920-х років в системі класичного авангарду // Сучасність. — 1993. — № 12.

ще однією характеристикою — диспропорцією у взаємовідносинах сценічних компонентів: центром вистави виступало оформлення. Адже, пропонуючи акторам драми вдягнути традиційні для вертепного дійства костюми, використовувати грим-"маску", не кажучи вже про пластику (характерну для героїв цієї форми народного театру), тобто у створенні малюнка ролі йти від усіх тих візуальних чинників, які завжди були прерогативою сценографії: режисер ніби передовіряв свої функції художникові.

Останньою виставою Молодого театру (перед тим, як у квітні 1919 р. його було "злито" із Театром ім. Т.Г. Шевченка) став створений до березневих, ювілейних, шевченківських свят вечір інсценізацій за творами Кобзаря ("Не спалося, а ніч, як море...", "У неділеньку та ранесенько...", "На Великдень на соломі...", "І небо невмите, і заспані хвилі...", а також поеми "Єретик" ("Іван Гус") та "Великий льох"). Симптоматично, що у час внутрішнього (духовного) протистояння нації, ідейної поляризації мас, що неминуче втілилося у зовнішнє протистояння, у братовбивчу війну, Лесь Курбас як митець і як громадянин-патріот, звернувся до менталітетно-консолідантного для нації Шевченкового слова, сценічно втіливши його, однак, у професійному озброєнні модерного європейського театру. Попри короткочасність терміну свого існування (практично три сезони), Молодий театр спромігся реалізувати у своїй діяльності давно омріяну ідею європеїзації української сцени (у всіх складниках мистецької системи: режисерській, акторській, сценографічній). В цьому — як заслуга самого Курбаса, керівника театру, так і вміло підібраної ним трупи (багато хто з "молодотеатрівців", як-от Г. Юра, В. Василько, А. Петрицький, В. Чистякова, К. Кошевський, М. Терещенко, С. Семдор, О. Ватуля, П. Нятко, П. Самійленко, О. Юрський, увійшли в історію національної культури), а також, необхідно підкреслити, і заслуги всього того загалу його талановитих попередників, на плечах творчого досвіду яких він стояв.

Анатоль Петрицький.

Суттєвою складовою того загальнотеатрального процесу, який відбувався на початку XX ст., стала фахова мистецька критика, втілена в історико-теоретичних дослідженнях і суто рецензентській діяльності насамперед провідних діячів української культури — І. Франка, пізніше Г. Хоткевича, С. Єфремова, С. Петлюри, а також театрознавця В. Чаговця. Ґрунтовні статті з питань театру друкували часописи "Рада", "Сяйво", "Українська хата", "Дзвін", "Літературно-науковий вісник" та ін., не кажучи вже про газетну періодику ("Киевские вести", "Киевская мысль", "Киевское слово", "Театр" (Одеса), "Полтавский вестник", "Новости сезона" (Харків) та ін.), яка на своїх сторінках широко висвітлювала мистецтво української Мельпомени.

На зламі XIX—XX ст. внаслідок першої хвилі еміграції, передусім до Північ-

М. Жук. Портрет Леся Курбаса. 1919.

ної Америки [20], починається історія українського діаспорного театру. Оселившись у Канаді чи США, вихідці переважно із Західного регіону України, де аматорські театри існували чи не в кожному містечку і навіть селі завдяки зусиллям товариства "Просвіта", щоб не позбутися національної самоідентифікації і не позбавити її власних дітей, почали організовувати аматорські театральні гуртки. Перевага надавалася класиці, творам сучасних драматургів "материкової" України; з часом з'явилися автори, народжені власне еміграційним середовищем.

Перша вистава українського аматорського театру в США відбулася 1900 р. (Нью-Йорк), а в Канаді — 1904 р. Перший репертуарний театр у Нью-Йорку — Драматичне товариство ім. Івана Котляревського — було створено 1907 р. До речі, близька співпраця із львівським театром "Бесіда" дала йому змогу отримувати тексти п'єс і ноти, а це мало велике значення, оскільки публіка традиційно полюбляла вистави музично-драматичних жанрів (скажімо, чи не найпопулярнішим був "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського). У результаті творчої співпраці з львів'янами 1910 р. у Нью-Йорку було організовано театр "Бесіда".

Серед перших діаспорних драматургів у Північній Америці були сценічні діячі (режисери і актори), які розуміли необхідність розширення репертуару, — С. Ковбель, Г. Кобзар, В. Казанівський, В. Бабієнко та ін., а також греко-католицькі або пресвітеріанські священики (зокрема, о. М. Струтинський, о. Г. Луцький, о. З. Бичинський).

Найпопулярнішим драматургом серед діаспорних довгий час залишався С. Ковбель (п'єси "Дівочі мрії", "Вірна сестра", "Делегація до Раю" та ін.), відомий ще й як режисер, актор і організатор театральної справи на території Північної Америки.

Провідні теми, опрацьовувані україномовною драматургією в Канаді та США, — це історія України, передусім ті події, висвітлювати які заборонялося на "материкових" її землях, а також еміграційні проблеми.

Прагнення до європеїзації, не тільки як активного входження в інноваційно-художню стилістику свого часу, а й як послідовного ретельного опрацювання усталених естетичних орієнтирів західної культури, характерне для українського театру початку XX ст. у всіх його мистецьких складових (драматургії і сценічному втіленні), довело спроможність своєї реалізації ще в одній програмі — *політичного театру.* Реалізовуваний переважно у 1920-ті рр. у різних регіонах європейської культури (передусім тих, де політичні події набували революційного характеру) політичний театр на українській землі, як і на теренах усього Радянського Союзу, до складу якого

[20] *Залеська-Онишкевич Л.* Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори. — Київ; Львів, 1997.

увійшла Україна, виявив свою прикметну особливість: на додачу до апробовуваної в західному мистецтві (як-от у Німеччині) рельєфності утверджуваних у драматургії та на сцені політичних ідей пропагував і відстоював ще й систему цінностей, переорієнтованих із загальнолюдських на суто політичні ідеали.

Причому "оригінальність" явища політичного театру на українській землі, яке з часом досягло граничних форм соціальної заангажованості, виявлялася поступово (впродовж 1920 — першої половини 1930-х рр.), хоча далася взнаки одразу, ще під час революційно-суспільних катаклізмів 1917—1920 рр. Різка зміна політичних гасел не могла не призвести до політизації суспільства, у якому чітку громадянську позицію зайняли насамперед ті, хто за "професіональним покликанням" творчо обдарованої людини звик нести ідеї духовного відродження в маси. Так, членами Центральної Ради були драматурги В. Винниченко і Л. Старицька-Черняхівська, мистецтвознавці С. Петлюра і С. Єфремов. До речі, саме завдяки їм справа європеїзації українського театру значно активізувалася як у творчому, так і в організаційному відношенні. Навесні 1917 р. було організовано Комітет українського національного театру на чолі з В. Винниченком, куди ввійшли провідні діячі української культури. Комітет сприяв створенню державної структури — театрального відділу у Генеральному секретарстві УЦР, а потім влився в неї як самостійний підрозділ. У серпні 1917 р., завдяки новій держструктурі, було засновано у Києві Український національний театр (у приміщенні Троїцького народного дому), який став не приватною антрепризою, а першим *державним* театром України. Трупа була сформована на базі "Товариства українських артистів під орудою І.О. Мар'яненка". Серед найвідоміших імен у творчому колективі театру — І. Мар'яненко, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, Л. Гаккебуш, Н. Замичковський, Ф. Левицький; режисуру здійснювали переважно М. Вороний, Г. Гаєвський; музичне оформлення вистав — О. Кошиць, художнє — М. Бойчук, В. Кричевський; диригував В. Верховинець. Український національний театр першу свою виставу зіграв 16 вересня 1917 р., це були "Пригвождені" В. Винниченка. Драматургія цього автора (ще "Повстання Мари", за твором "Панна Мара"), його сучасників, зокрема М. Старицької-Черняхівської ("Гетьман Дорошенко"), а також західноєвропейська класика становили основу репертуару новоутвореного сценічного колективу.

Політичні перипетії ускладнили справу державної опіки Центральної Ради над Українським національним театром, однак фінансування все ж продовжувалося [21] (до речі, воно тривало, хоча й із певними труднощами, і за часів правління гетьмана П. Скоропадського). До того ж розроблялися плани утворення ще кількох державних театрів, зокрема Народного, на посаду художнього керівника якого у травні 1918 р. було запрошено П. Саксаганського. Цей колектив уже в серпні того ж року став творчим (в трупу увійшли М. Заньковецька, Б. Романицький, В. Любарт та ін.) і майновим спадкоємцем Українського національного театру.

Різка зміна політичних орієнтирів в Україні визначила не тільки долю її сценічних колективів; драматичність репрезентованих у театрі української історії подій (з рідної землі змушені були виїхати В. Винниченко, О. Олесь, М. Вороний

[21] *Пилипчук Р., Леоненко Р.* Скільки років театрові ім. Заньковецької? // Культура і життя. — 1997. — 3 груд.

та ін., у "внутрішній еміграції" опинилися С. Васильченко, Г. Хоткевич, Л. Старицька-Черняхівська та ін.) була настільки інтенсивною, що позначилася не тільки на особистій долі діячів культури, а й на долі ними створених раритетів, значна частина яких була вилучена з мистецького обігу. Цензурованість репертуарної афіші була складовою явища політизації театру в Україні. Не менш драматичною була доля молодшого покоління української творчої інтелігенції і театральної зокрема, як і доля ними створених п'єс, вистав, ролей та ін. Поділяючи політичні упередження переважної частини свого народу (більшість — абсолютно щиро), українські митці з часом опинилися у творчій безвиході, коли крах соціальних ілюзій, апріорно втілюваний у художніх еманаціях, неминуче означав протистояння панівній ідеології — з тими категоричними "оргвисновками" щодо самих митців та їх творів, які стануть трагічними реаліями української історії вже у 1930-ті рр.

Як естетичне явище народжений у руслі європеїзації національного мистецтва, активно апробовуючи поперваx авангардистську полістилістичність (як у драматургії, так і у виражальних засобах і прийомах сценічної інтерпретації), політичний театр у радянській Україні поступово став заручником жорстких соціальних реалій, панівних ідеологічних догм і, заполітизований, естетично здеформувався у багатьох своїх художніх чинниках-складових. Пропагуючи стилістичну інноваційність у своїй "стартовій" позиції, він "резюмував" виключно реалізмом (у найбільш традиційних його проявах), демонструючи у такий спосіб реґіональність на короткий термін досягнутої європейськості своєї національної театральної культури.

Утім ще раз повернімося до початків політичного театру в Україні, до радянською добою вкорінюваної політизації національної культури, загалом до рубіжних 1920-х років. У той час національна ідея, яка об'єднувала українську інтелігенцію, незважаючи на широкий спектр політичних орієнтацій, не завадила їй чітко бачити основну мету своїх зусиль: інтегрування національної духовної культури у світову на рівні активних її реалій і чинників. Таке інтегрування означало насамперед активізацію творчої думки, інтенсифікацію мистецьких пошуків, професійне входження у сферу "чистого мистецтва". Приміром, Лесь Курбас у цей час закликав бачити в театрі "не кафедру доброчесності, не дзеркало правди, не місце вивчення та популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр". Отже, реалізацію аж ніяк не політичних, а насамперед мистецьких програм (що неминуче випливало з логіки розвитку художніх процесів). У цьому руслі відбувалися найбільш сутнісні явища *українського Відродження,* в тому числі й театрального, 1920 — першої половини 1930-х рр. Причому щойно народжувана політизація театру, при всій очевидності цього явища, мала спочатку вельми диференційований характер: починаючи від участі митців професійного мистецтва у театралізованих вуличних маніфестаціях, народжених ентузіазмом, соціальними катаклізмами збуджених народних мас, організації різного роду театралізованих видовищ, а водночас і до використання сформованої у їх практиці близької і зрозумілої найширшому глядачеві образної мови стаціонарних вистав. Ще більш диференційований характер мала політизація на рівні ідейно-художнього задуму вистави, яка не тільки відбивала політичні уподобання, а й, втілюючи реалії суспільного життя зі всіма його проблемами (якщо йшлося про творчість найвизначніших митців), становила со-

Сцена з вистави театру "Березіль" "Гайдамаки" за Т. Шевченком. 1920.

бою діагностичну і прогностичну модель нового суспільства.

Задекларроване митцями різних художніх орієнтацій прагнення будувати "нове мистецтво", співзвучне "новій революційній дійсності", означало на практиці або рішуче зниження рівня професійності, аж до аматорства (що було характерним для постановників-початківців та щойно утворених ними театральних колективів, які підпали під вплив ідей Пролеткульту), або, попри всі декларації, очевидний закономірний зв'язок із традиціями "старого мистецтва" (у режисурі, акторській практиці, сценографії тощо), спираючись на які тільки й можна було формулювати і реалізовувати нові мистецькі програми.

Виставою, що плідно й органічно об'єднала, синтезувала здобутки "старого" не лише національного, а й усього європейського театру і нові мистецькі ідеї, стали, безперечно, "Гайдамаки" за Т. Шевченком, поставлені Л. Курбасом у власній інсценізації та репрезентовані 13 березня 1920 р. на сцені Київської опери. Показовим був вибір для драматургічної першооснови раритету національної культури, як і характерний для "старого мистецтва" принцип прочитання гостросучасних проблем через призму класики. Саме класика дозволила постановникові уникнути політичної однозначності. Наприклад, близька тогочасному масовому глядачеві тема соціального гноблення (вигуки повсталих селян "Кари панам, кари!" знаходили бурхливий відгук у аудиторії) існувала поруч із темою національного гноблення (панською Польщею). У виставі всіляко акцентувалася історично об'єктивна оцінка Шевченком Гайдамаччини як зрозумілого за своїми мотивами бурхливого повстання мас, з одного боку, і як кривавої братовбивчої війни — з іншого. Смислові паралелі, які Курбас проводив між подіями історичного минулого і громадянською війною в Україні, були очевидними, втім постановник не обмежився тільки констатацією незмінності національного менталітету (вперше у всій своїй об'ємності, окресленій саме Кобзарем), наголошуючи на необхідності моральних критеріїв в оцінці будь-яких політичних протистоянь. Так, однією з кульмінаційних в ідейно-художньому задумі постановки стала сцена вбивства Гонтою своїх дітей (до речі, цей факт історією не підтверджений. — *О. К.*), "бо вони католики", сцени, яка відбувалася на музичному тлі веселенького "козачка" (що супроводжував винесений за куліси бенкет гайдамаків). Цей епізод став втіленням протиприродності, абсурдності

розгулу політичних пристрастей, "кривавого бенкету" збройного протистояння, який знищує не тільки тих, хто закликав до кровопролиття, а й їхніх дітей — уособлення майбутнього нації, народу. Від "старого мистецтва", зокрема театру корифеїв, Л. Курбас взяв високопрофесійні традиції акторської майстерності, приміром у змалюванні народних характерів. Так, Гонту грав видатний актор "старої сцени", учень М. Садовського І. Мар'яненко, ці ж традиції успішно втілювали і митці молодшої генерації — Д. Антонович (Залізняк), В. Василько (Кобзар), В. Чистякова (Оксана). Прерогативи "нового мистецтва" знаходилися практично цілком у царині постановницької майстерності та ще сценографії вистави, позбавленої класичних декорацій, де час і місце подій А. Петрицький передавав через продумано костюмовану рухливу постать актора. Однак і постановницькі інновації означали насамперед синтез режисерських знахідок (передусім вистав М. Рейнгардта) у театрах різних естетичних орієнтацій. Водночас Курбас продемонстрував новаторські постановочні принципи: вміння майстерно будувати ритмізовані пантомімічні епізоди (як-от картина "Поневолення", де виконавцями не було сказано жодного слова) чи розгорнуті поліфонічні масові композиції (приміром, викінчено розроблені постановником сцени "Десяти слів поета", побудовані за принципом епічно-величального хору із давньогрецької трагедії, органічно введеного у динамічну, напружену театральну дію).

Перша половина 1920-х рр. — це час реорганізації старих і створення нових театральних колективів, які вельми часто при своїй появі декларували прагнення "бути ближчим до робітничих мас", "дати революційний репертуар". Але оскільки нової драматургії ще не було, зазвичай пропонували глядачеві класичний репертуар — раніше обмежену через цензурні утиски західноєвропейську, російську і українську (класичну) драматургію, надаючи особливої уваги раніше сценічно нереалізованим творам (так, в Театрі ім. Т.Г. Шевченка вперше побачила світло рампи "Лісова пісня" Лесі Українки, її ж "Камінний господар", "На руїнах", "Вавилонський полон", "Адвокат Мартіан"). Отже, театри відрізнялися насамперед не деклараціями, а вибірковістю орієнтацій у морі класичного репертуару і, зрозуміло, принципами сценічної інтерпретації — аж до "перелицювання" класики. Приміром, організований у січні 1920 р. Новий драматичний театр ім. І. Франка, утворений з труп Молодого і Новольвівського театрів (серед фундаторів — А. Бучма, М. Крушельницький, К. Кошевський, О. Ватуля, О. Юрський, О. Рубчаківна та ін.), очолюваний Г. Юрою, поставив "На дні" М. Горького за "мізансценами МХАТу" (як було зазначено в афіші), на практиці задекларувавши прагнення до життєвої достовірності та психологізму. Проте естетична однозначність була далекою від режисерського курсу "франківців" (Г. Юра завжди основним чинником своєї театральної політики вважав глядачеву увагу), на сцені яких широко йшла українська ("Суєта", "Житейське море" І. Карпенка-Карого, постановник — Г. Юра) та західноєвропейська класика ("Уріель Акоста" К. Гуцкова, режисер — С. Семдор; "Тартюф" Мольєра у постановці Є. Коханенка). Протягом перших двох років існування театру було поставлено ще й сім п'єс В. Винниченка ("Гріх", "Молода кров", "Базар", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Панна Мара", "Брехня", "Пригвождені"), які Г. Юра втілив на сцені саме у психологічному ключі.

У вересні 1922 р. у Києві на основі Народного театру П. Саксаганського та

за його участю молодими режисерами й акторами О. Корольчуком та Б. Романицьким була створена Укрдерждрама ім. М. Заньковецької. Репертуар цього театру також складала класика, але насамперед українська (наприклад, "Украдене щастя" І. Франка) і західноєвропейська героїко-романтичного спрямування (Ф. Шиллер, К. Гуцков), яка найбільшою мірою відповідала духові епохи і в той же час була співзвучною українському національному менталітетові. У спектаклях поруч із молодими Б. Романицьким, В. Яременком, В. Любарт грали досвідчені актори, вихованці Театру М. Садовського та учні П. Саксаганського, на практиці передаючи кращі традиції театру корифеїв (у "Розбійниках" П. Саксаганський грав Франца, а Б. Романицький — Карла Моора; в "Урієлі Акості" Б. Романицький грав Урієля, а М. Заньковецька — Матір).

Характерний для театральної критики (рецензій, усних дискусій) першої половини 1920-х рр. поділ театрів на "праві" (традиційні, до яких зараховували "шевченківців", "заньківчан" і з певними пересторогами "франківців") і "ліві" (експериментальні) при всій своїй термінологічній і кваліфікаційній спірності цілком виправдовував себе, коли йшлося про "лівизну" Київського театру ім. Гн. Михайличенка. Його керівник молодий М. Терещенко у своїй постановницькій практиці заперечував не тільки класичну драматургію, а, скоріше, драматургію взагалі як домінантну основу формування режисерського задуму (що було характерно для "старого мистецтва"), надаючи перевагу інсценізаціям поезії (П. Тичини) і прози (І. Еренбурга, Р. Роллана). Акцентуючи видовище (акторську пластику, жест, рух), він створив театр "колективного масового дійства", побудований насамперед на імпровізаційному началі вияву акторської натури, театр, який довів своє право на експеримент, в той же час залишивши відкритим питання про професійний рівень більшості його постановок.

Утім середовищем найінтенсивніших експериментальних пошуків стало починаючи з 1922 р. Мистецьке об'єднання "Березіль" (МОБ), яке практично очолило "лівий рух" в українському театрі, хоча по своїй суті було (зважаючи на велику кількість розгалужених "майстерень" і "станцій") середовищем найширшого спектра художніх ідей, а значить, і вистав різних естетичних орієнтацій. І справа не тільки в тому, що під дахом МОБу водночас працювало багато режисерів (учнів Курбаса, об'єднаних в режштабі), які сценічно інтерпретували і західноєвропейську класику ("Жакерія" П. Меріме, режисер — Б. Тягно, 1925), і українську ("перелицювання" у відповідності зі "злобою дня" Ф. Лопатинським "Пошились у дурні" М. Кропивницького, 1924, а В. Васильком "За двома зайцями" М. Старицького, 1925). Сам Л. Курбас, керівник і організатор МОБу, був митцем широкого і швидкозмінного спектра шукань, "людиною в русі". Незмінними прерогативами для нього були лише найбільш загальні творчі орієнтири: високий професіоналізм "сценічного продукту", відповідність внутрішньотеатральних експериментів (на всіх напрямах — режисури, акторського мистецтва, сценографії, музики у виставах) загальному рівню і напряму світового експериментального театру, безперервний щоденний творчий діалог із сучасною йому глядацькою аудиторією. Данину останній мали складати не тільки постановки класики і режисерські роботи учнів, а й усі вистави агітаційно-плакатного спрямування (починаючи з першопрем'єри "Жовтня" 7 листопада 1922 р.), створені в естетиці вуличних маніфестаційних видовищ, поставлені в

Сцена з вистави "Газ" Г. Кайзера Мистецького об'єднання "Березіль". 1923.

тому числі й самим Л. Курбасом. Утім, вихований у лоні "старої культури", Л. Курбас основні свої зусилля спрямував на реалізацію нових суто мистецьких програм, тісно пов'язаних з естетикою авангардизму. Так, насамперед не сюжет, побудований на проблемах соціального протистояння робітників і капіталістів, а експресіоністська стихія-стилістика привернула увагу режисера до п'єси Г. Кайзера "Газ" (постановка 1923 р.), у сценічній реалізації якого демонструвалася естетика не тільки експресіонізму, а й кубізму, конструктивізму (у сценографії) та ін. У результаті — з'явилася мистецьки етапна вистава, однак видовище суто елітарне. Гостро відчуваючи холодне сприйняття вистави масовим глядачем, Л. Курбас вже у наступному "Джіммі Хіггінсі" за Р. Сінклером відмовився від задекларованого ще Е.-Г. Крегом принципу актора-"надмаріонетки", широко втілюваного на практиці в "Газі", де актори виступали як "машинізована" маса, рухлива складова виробничих цехів, продовження кубістичних станків, зробивши вагомий акцент на акторській індивідуальності А. Бучми (котрий виконував головну роль — Джіммі). Водночас режисер послідовно запроваджував авангардизм в усій різноманітності його течій в усі складові театрального дійства, зокрема, експресіоністською загостреністю були позначені жест, міміка, загальний малюнок ролей акторів.

І все ж, виходячи з основних, програмних вистав МОБу першої половини 1920-х рр. (в одному руслі з ними йшли вистави учнів, як-от "Машиноборці" за Е. Толлером, режисер — Ф. Лопатинський, або "Секретар профспілки" за Л. Скоттом, режисер — Б. Тягно, обидві — 1924), треба зазначити, що не ак-

торське мистецтво, а суто постановочні інновації стали пріоритетними для Л. Курбаса. Вони були, як правило, нерозривно пов'язані зі сценографічним вирішенням В. Меллера. Характеризуючи творчість останнього, засновник "Березоля" підкреслював, що В. Меллер "Провів на сцені театру... всі ті етапи формального експериментального процесу, які одночасно відбувалися на всіх європейських сценах..." [22], себто втілив принципи основних авангардних течій в оформленні вистав. Утім точніше було б сказати, що В. Меллер, як і Л. Курбас, як і "Березіль" у цілому, активно входили в систему європейського авангардизму не на рівні апологетів, а як першозасновники.

Поза блоками "лівих" і "правих" стояв Перший державний театр для дітей, відкритий у Харкові 1920 р. (пізніше — Львівський ТЮГ), серед фундаторів якого були літературознавець і драматург О. Білецький, художники М. Акимов і О. Хвостенко-Хвостов, режисери В. Вільнер та В. Неллі.

Формувалися театрознавство і театральна критика: з'явилися історичні дослідження О. Білецького, О. Киселя, методичні праці-порадники П. Саксаганського, О. Загарова, критичні статті С. Мокульського, В. Чаговця. Розгортав роботу новостворений Музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка.

Середина 1920-х рр. — рубіж якісних змін у театральному процесі України. Їх визначила насамперед поява драматургії, яка розкривала реалії нової історичної формації, нові суспільні взаємини, — твори М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, пізніше І. Микитенка, М. Ірчана, І. Кочерги. П'єси російських радянських авторів А. Луначарського, Б. Ромашова, Б. Ердмана та інших також широко виставлялися на українській сцені.

Вадим Меллер.

Микола Куліш — одна з найвизначніших фігур українського Відродження, один із найвідоміших драматургів авангарду 1920-х рр. У його творчості послідовно (в тому числі з широким використанням характерних для національної культури традицій реалізму) втілена тема "маленької" людини у вирі соціальних катаклізмів. Подібно до героїв творів Б. Брехта, Л. Піранделло, як і експресіоністів, "маленькі" люди М. Куліша репрезентовані у всій диференціації своєї масовості: від філістерської самообмеженості й самозалюбленості ("Отак загинув Гуска", "Хулій Хурина", "Мина Мазайло") до прагнення змінити долею відпущену роль на значнішу (у "Народному Малахії" — месіанську) саме через ситуацію соціальних катаклізмів.

Соціальний феномен так званих сільських п'єс драматурга — "97" (1924), "Комуна в степах" (1925), "Прощай село" (1933) — у їх історичній достовірності, портретності подій (зокрема, у "97" —

[22] *Курбас Л.* Шляхи "Березоля" // Вапліте. — 1927. — № 2.

Микола Куліш із Гнатом Юрою (у костюмі Мусія Копистки).

голодні 1921—1922 рр.) і персонажів ("Копистку я малював з одного дядька незаможника, що їхав зо мною степом..." [23]; "В п'єсі є персонаж — дід Юхим 110 років. Не надуманий — списаний..." [24]). Тому-то соціальний оптимізм ("Не помрем, братухо, а коли помрем, то не всі..." — жартував головний герой п'єси "97" Мусій Копистка), як і соціальні ілюзії, які драматург поділяв разом зі своїми персонажами та їх життєвими прототипами, не дозволили йому применшити масштаби трагедії. Так, у першоваріанті "97" у фіналі гинула від голоду переважна більшість селян. Утім у сценічному першопрочитанні п'єси, постановку якої 1924 р. здійснив Театр ім. І. Франка (у головній ролі — Г. Юра), прозвучав інший, "оптимістичніший" фінал, нав'язаний реперткомом: "В кінці IV дії ввести продкомісара, що привіз хліб для селян, куркулі заарештовуються. Смик залишається живим" [25]. З таким фіналом "97" (п'єса була написана в стилістиці традиційного реалізму з елементами натуралізму, подекуди гіперреалізму) широко пройшла сценами України (1925 р. — Театр ім. Гн. Михайличенка, постановник — М. Терещенко; Одеська держдрама, постановник — М. Тінський; 1930 р. — "Березіль", постановник — Л. Дубовик та ін.), більшість з яких вже успішно апробували естетику драматургії і сценічних прийомів модернізму (експресіонізму і конструктивізму насамперед).

Соціальний критицизм М. Куліша, ідейні переконання котрого як драматурга еволюціонували під тиском невмолимих реалій, повною мірою репрезентувався у його наступних п'єсах (насамперед у "Народному Малахії", 1927), де життєздатність ідеологічних віровчень і їх апологети подавалися у проекції мріянь сільського листоноші Малахія Стаканчика і тим розвінчувалися. Прикметна річ: як у "Народному Малахії", так і в наступних своїх кращих п'єсах ("Мина Мазайло", 1928; "Патетична соната", 1929; "Маклена Граса", 1933) драматург активно використовував естетику модернізму, основний принцип якої — деформація зовнішньо вірогідних реалій задля виявлення їхньої внутрішньої суті — був потрібен М. Кулішеві для образного іншомовлення із глядачем про політичне сьогодення, про долю України.

Сюжетні колізії "Патетичної сонати" розгортаються під час громадянської війни, у вихорі якої чіткішими стають

[23] Листи М. Куліша до І. Дніпровського // Прапор. — 1958. — № 7. — С. 84, 91.

[24] Там само.

[25] ОДОА, ф. 150, оп. 1, арх. 758.

Сцена з вистави "Вій" за М. Гоголем (драматургічна версія Остапа Вишні) Театру ім. І. Франка. 1925.

соціальні позиції і класові пріоритети. Головний герой п'єси Ілько Юга, романтик і мрійник, хлопець, що вийшов з низів, довгий час не може визначитися у своїх політичних пріоритетах. Результат внутрішньоідейних "хитань" Ілька Юги (багато в чому суголосних авторським, Кулішевим), як це часто буває, розв'язує ситуація — доля, котра кидає головного героя по той бік "барикад", де шикуються лави соціально знедолених для реалізації планів "світової революції", якій байдужі "реґіонально"-патріотичні устремління Марини — коханої дівчини Ілька (прикметно, що героїня гине не без допомоги закоханого колись у неї мрійника).

Сценічне першопрочитання "Патетичної сонати" відбулося не в Україні, а в Росії — у Московському Камерному театрі (прем'єра — 20 грудня 1931 р.) в постановці О. Таїрова (Марина — А. Коонен). Багатоаспектність політичного протистояння, закладену в драматургії, переконливо передав художник В. Риндін: сценографічний образ будувався на зіставленні відкритих для глядачевого зору змонтованих у багатоповерховому будинку помешкань героїв.

Соціальна заангажованість п'єс І. Микитенка з їх заздалегідь задекларованим ідеологічними догмами розподілом ролей — "куркуль", "бідняк", "середняк" (як у "Диктатурі") — залишала обмежений простір для достовірного змалювання історичних подій; ця ж тенденція лишалася незмінною і у його п'єсах несільської тематики ("Кадри", "Дівчата нашої країни" та ін.).

Драматургію Я. Мамонтова ("Над безоднею", "Ave Maria", "До третіх півнів", "Рожеве павутиння", "Колнарвиз", "Республіка на колесах" — остання користувалася найбільшою популярністю, втілюючи актуальну для доби громадянської війни тему "каліфів на час", горезвісної "отаманщини") з драматургією І. Дніпровського ("Любов і дим", "Яблуневий полон") об'єднували проблематика

Сцена з вистави Театру ім. І. Франка "97" М. Куліша. 1924.

(протиставлення людини соціальної та біологічної), конфлікти (скажімо, кохання і революційного обов'язку), пафос (уславлення партійця-комуніста), характерні для *політичного театру.* Причому штучність, надуманість багатьох сюжетних колізій, а особливо перспектив їх розв'язання, поєднувалася із життєвою достовірністю характерів, що у підсумку складалося у драматургічну проекцію епохи у сукупності всіх її протиріч.

Полістилістичність творчих принципів, орієнтованих то на традиції театру корифеїв, то на російський психологічний театр, то на авангардистські інновації (втілені у постановницькій діяльності запрошеного Б. Глаголіна), репертуар на всі смаки (від М. Гоголя і Лесі Українки до М. Куліша й І. Микитенка, від Б. Шоу і Лопе де Вега до В. Шекспіра й Я. Гашека, не кажучи вже про новостворену російську драматургію: постановки п'єс А. Луначарського, Б. Ердмана, Д. Фурманова, Вс. Іванова та ін.) демонструють у другій половині 1920-х рр. "франківці", очолювані Г. Юрою, прагнучи природної для будь-якого театру мети — бути потрібним часові та його аудиторії. Серед найулюбленіших глядачем акторів трупи — Г. Борисоглібська, О. Ватуля, К. Кошевський, Д. Мілютенко, В. Сокирко, Т. Юра та ін. Серед найпопулярніших вистав — гоголівський "Вій", "перелицьований" Остапом Вишнею, у блискучій постановці Г. Юри 1925 р., із оформленням А. Петрицького, що поєднувало елементи традиційної та конструктивістської декорації; шекспірівський "Сон літньої ночі" у постановці Г. Юри, сценографія запрошеного В. Комардьонкова, 1927 р.; інсценізація гашеківських "Пригод бравого солдата Швейка" 1928 р. у режисурі Г. Юри і оформленні Б. Ердмана та ін.

Провідних сценічних колективів України середини 1920-х рр., між якими невпинно йшла відчутна боротьба-конкуренція за право формувати духовний по-

тенціал народу, було небагато, адже на рівних у цих змаганнях могли брати участь лише окремі театри, керовані найталановитішими режисерами: Одеська держдрама, очолювана М. Терещенком, Театр ім. М. Заньковецької під проводом Б. Романицького, Червонозаводський театр, керований В. Васильком. Однак таким же діапазоном (чи навіть більшим) полістилістичної і репертуарної універсальності, як "франківці", володів лише "Березіль". Його переведення 1926 р. у Харків (нову столицю), а "франківців" — у Київ посилило протистояння, вже раніше окреслене між двома творчими колективами, яке виходило за рамки суто театральних протиріч на рівень політично забарвленого протистояння літературно-мистецьких угруповань (як писав П. Рулін: «...з одного боку — "Березіль" та "ваплітяни" на чолі з М. Кулішем, а з другого — Театр ім. І. Франка й Одеська держдрама та "вусппівці" на чолі з І. Микитенком»). Все ж полістилістичність "Березоля", яка досягалася за рахунок постановок учнів Курбаса — режштабівців ("Сава Чалий" І. Карпенка-Карого у режисурі Ф. Лопатинського; "Король бавиться" В. Гюго у постановці Б. Тягна та в його ж сценічній інтерпретації "Бронепоїзд 14-69" за Вс. Івановим), а також здійснених у режисурі запрошеного В. Інкіжинова "касових" "Седі" С. Моема і Д. Колтона чи "Мікадо" за Салліваном, була структурованішою за франківську, мала чіткіші програмно-мистецькі орієнтири. Акцентація акторської індивідуальності, задекларована Л. Курбасом у середині 1920-х рр., все ж означала лише збільшення місця актора-митця в режисером же твореному космосі вистави (без применшення, скажімо, ролі художника). Симптоматично, що така розстановка творчих сил у системі мистецтв театрального комплексу влаштовувала акторів-"березільців", акторів

Василь Василько.

європейського рівня, таких як А. Бучма, М. Крушельницький, Й. Гірняк, І. Мар'яненко, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, Н. Ужвій, Р. Нещадименко та ін., саме тому, що вони відчували її мистецьку перспективність. "Режисеризація" акторського мистецтва, себто розширення його повноважень у творенні вистави, як і "режисеризація" сценографії, — одна з незмінних, чільних прерогатив Курбаса — головного режисера і художнього керівника, як і його програмного *вчення про перетворення*. В його основі — розуміння умовної природи мистецтва і прагнення будувати театр за цими принципами, а не за законами життєвої вірогідності. Більше того, будувати театр за суголосною естетиці авангардизму особливою умовністю, що виходить з логіки сутнісного, а не візуально очевидного. В основі ж принципів сценічної реалізації новостворюваної естетики — режисеризація усіх мистецтв — складових театрального комплексу.

Безумовно, реалізація суто мистецьких програм "Березоля" переплiталася з чітко окресленою суспільно-політичною позицією театру, позицією, в якій аж ніяк не було заздалегідь спланованої упе-

Сцена з вистави театру "Березіль" "Народний Малахій" М. Куліша. 1928. Й. Гірняк — Кум, В. Чистякова — Любуня.

редженості, а тільки прагнення чесності й об'єктивності в оцінці історичних реалій, а також зрозуміле для кожного сценічного колективу бажання залучити до кола однодумців своїх глядачів. "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Граса" — не тільки три найбільш програмні вистави "Березоля", це ще й найзначніші мистецькі явища доби українського Відродження, в яких мовою театру рельєфно й об'єктивно була проаналізована історико-суспільна ситуація в тогочасній Україні. Криза соціального утопізму була мистецьки переконливо задекларована через зіставлення менталітетно впізнаваних характерів Малахія (М. Крушельницький) і Кума (Й. Гірняк). Перший, охоплений ідеєю "негайної реформи людини" утопіст і мрійник, кінчає життя божевільним, другий, прагматик і традиціоналіст, повертається до реалій віками освяченого родинного побуту. "Вивихнутість" часу, яка призводила до "вивихнутості" людської свідомості, переконливо передавали декорації В. Меллера, побудовані за принципом ірреального поєднання звичних предметів.

Можливість кризи *національного Відродження,* застерігав Л. Курбас, який режисерськи розширив проблематику "філологічної комедії" "Мина Мазайло", прямо пов'язана із зрусифікованістю українського обивателя (головного героя блискуче розвінчував Й. Гірняк). Приреченому світові старого суспільства з його збанкрутілими хазяями (які, однак, прагнуть заробити навіть на власній смерті, як Зброжек) і люмпенізованими у своїй масі вчорашніми робітниками, як і вчорашніми інтелігентами (Ігнацій Падур), драматург М. Куліш, а за тим і постановник Л. Курбас свідомо нічого не протиставляють, окрім підліткового максималізму Маклени Граси та її нічим не підтверджених сподівань на краще майбутнє (образне уособлення світоглядних орієнтирів переважної частини глядачів).

Звільнення Л. Курбаса з посади керівника "Березоля" на засіданні Колегії Народного Комісаріату освіти УРСР (попри окремі, але вагомі протистояння І. Мар'яненка або Р. Черкашина) означало насамперед реальну, не задекларовану у різних постановах політику монопартійної влади щодо діячів театру. Вимагалося політично заангажоване мистецтво, яке б у простій і дохідливій формі вкладало у голови мас ідеологічні догми і, широко пропагуючи ідеї "інтернаціональної солідарності", назавжди відмовилося навіть від згадки про національну ідею. На жаль, притаманне художньому процесові будь-якого часу, а не тільки першим десятиріччям XX ст., як і будь-яких географічних координат, а не тільки України, протистояння естетичних "платформ" (символізм, футуризм

і т. д.), яке втілилося згодом у протистояння літературно-мистецьких угруповань ("Плуг", "Гарт", пізніше ВАПЛІТЕ, ВУСПП та ін.), додало зайвої енергії руйнівним процесам, що відбувалися в художній сфері. Незабаром Л. Курбаса і М. Куліша, як і багатьох інших діячів національної культури, було репресовано; доля діячів "*розстріляного українського Відродження*" не оминула й їх. Було вкорочено віку й українському авангардові (як, до речі, й російському, що існував у межах спільної території Країни Рад, достатньо згадати хоча б долю Вс. Мейєрхольда): національне мистецтво практично на чверть віку було відкинуте на ар'єргардні позиції в історії європейської культури, загнане у глухий кут традиціоналізму.

Втім сторінки українського театрального авангарду вже були вписані в історію світового мистецтва режисурою Л. Курбаса та його учнів, майстерністю акторів-"березільців" (зокрема, А. Бучми, М. Крушельницького, Й. Гірняка, І. Мар'яненка, Л. Гаккебуш, В. Чистякової, Н. Ужвій та ін.), як і сценографією А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, а також театрознавчими дослідженнями О. Білецького, П. Руліна, О. Киселя, Й. Шевченка, Л. Балабана, Ю. Смолича (Ж. Гудрана), Я. Мамонтова (не кажучи вже про дискусійні публікації практиків сценічного мистецтва, режисерів насамперед) на сторінках часописів як культурологічного ("Червоний шлях", "Життя і революція", "Нова генерація"), так і суто театрального спрямування ("Нове мистецтво", "Сільський театр", "Радянське мистецтво", "Радянський театр", "Масовий театр", редагованого у "Березолі" журналу "Барикади театру").

Пам'ять про сторінки українського авангарду якщо й можна було вилучити із свідомості масового глядача, якого привчали до споживання зрозумілого мистецтва, однак не можна було вилучити із мистецького "кровообігу". Ця пам'ять давалася взнаки в сюжетних колізіях окремих п'єс, постановницькому вирішенні окремих вистав учнів Курбаса — Б. Тягна, В. Василька, В. Скляренка, як і у сценографічних роботах уже згадуваних театральних художників, а також їхніх учнів (В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка, Є. Товбіна) і послідовників (Б. Косарева, Ф. Нірода, М. Уманського), як і у діяльності не тільки вже зорганізованих, а й новоутворених театральних колективів (одеських — ім. Революції та ім. А. Іванова; дніпропетровських — ім. Т. Шевченка та ім. М. Горького; цілої мережі ТЮГів — харківського, київського, миколаївського, донецького, одеського, які виросли з аматорських ТРОМів).

У 1920-ті — першій половині 1930-х рр. формується ряд українських театральних колективів у Галичині: Новий львівський театр, Театр ЗУНР, Національний театр у Львові (режисери — О. Загаров, Й. Стадник). Із Наддніпрянщини повертається В. Блавацький і не без впливу ідей Л. Курбаса створює Театр ім. Тобілевича, а потім "Заграву", де ставить класичну національну драматургію, а також твори сучасних авторів (вистави користуються успіхом у глядача).

Починаючи з другої половини 1930-х рр. і до середини 1950-х саме сценічне мистецтво з його можливостями режисерської, акторської, сценографічної інтерпретації класики (а саме класика з її гуманістичним пафосом становила вагому частину репертуару) формувало і втілювало світогляд тогочасного глядача, а не новостворена драматургія з її цензурою допущеною політичною однозначністю, яка відчувалася навіть у кращих тогочасних п'єсах. Прикладом може бути "Соло на флейті" І. Микитенка (1933—1937), герой якої Ярчук, кар'єрист і пристосуванець, котрий блискуче володіє

революційною фразеологією, всупереч долі своїх історичних прототипів (що продовжували робити кар'єру, в тому числі не гребуючи і репресіями проти тих, хто їх "описав"), все-таки був розвінчаний наприкінці драматургічного твору...

Найдосвідченіші драматурги вдавалися до історичної тематики, як К. Буревій у своїй кращій п'єсі "Павло Полуботок" (1928). Осмислюючи трагічний період в історії батьківщини після виступу гетьмана Мазепи, драматург словами свого героя робить недвозначний висновок: "Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шаблюки!" Історичні аналогії (вони, зрештою, і визначили як сценічну долю п'єси, так і долю самого К. Буревія) з тогочасною дійсністю були очевидними: драматург застерігав проти ідеї "третього Риму", яку, відродивши і реформувавши на свій кшталт, послідовно втілювали в життя представники нової влади.

До сторінок соціально-визвольної боротьби українського народу зверталися і В. Суходольський у своєму монументально-патетичному "Устимові Кармелюку", і Ю. Яновський у "Думі про Британку", де події порівняно недавньої історії розглядалися з позицій романтичної ретроспекції.

Історична тематика є провідною і в творчості однієї з найбільш цікавих постатей української драматургії XX ст. — Івана Кочерги. Уже перші п'єси цього митця ("Пісня в келиху", 1910; "Фея гіркого мигдалю", 1925; "Алмазне жорно", 1927) засвідчили особливість його таланту: прагнення вельми опосередковано — на рівні загальної ідеї, а не реалій побуту — втілювати сучасність. Персонажі цих, як і інших, драматургічних творів І. Кочерги частіше умовно-історичні, ніж насправді зафіксовані історією; в цьому автор виступає послідовним продовжувачем традицій, створених на основі легенд "Марусі Богуславки" чи "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького. Втім літературні ремінісценції, означені в творчості І. Кочерги, сягають шарів української культури, давніших за драматургію корифеїв. Так, у своїй драмі-феєрії "Марко в пеклі" (1928) автор обігрує народний переказ про Марка Пекельного, майстерно переплітаючи його з традиціями "Енеїди" І. Котляревського та "Вечорами на хуторі біля Диканьки" М. Гоголя. Однак за своєю стилістичною багатобарвністю, як і за широким використанням феєрично-казкових мотивів, драматургія І. Кочерги повною мірою належить XX ст. з характерним для його початку раритетним переліком імен Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка та ін. Втілювана цими авторами (Лесею Українкою насамперед) тенденція європеїзації української драматургії знайшла своє послідовне продовження у символізмі І. Кочерги. Його п'єса "Годинникар і курка" (1933; постановник — В. Василько) лише на перший погляд, якщо зважати на "підсумковий пафос", присвячена "майстрам часу" (інша назва цієї ж п'єси), котрі живуть ритмами і темпами нової доби, — Ліді, машиністу Черевку і шоферу Таратуті. Насправді ж — ідеї багатовимірності й багатозначності часу, пов'язаній з образом німця-годинникаря Карфункеля ("диявола", як характеризує його головний герой Юркевич), визначальній "запрограмованості" реалій, що випробовують кожну мислячу людину, як Мефістофель Фауста, а значить, і скороминучості цих реалій, якими б важкими вони не були...

Вершиною драматургічної творчості І. Кочерги 1930-х рр. стало "Свіччине весілля" (інша назва — "Пісня про Свічку") — *драматична поема*, що продовжила кращі традиції цього жанру в націо-

Сцена з вистави Чернівецького театру ім. О. Кобилянської "Майстри часу" І. Кочерги. 1934.

нальній культурі, плідно утверджувані на початку XX ст. Лесею Українкою. В основу сюжету "Свіччиного весілля" було покладено реальні історичні події: заборону литовськими князями світити світло вночі у Києві (дія відбувається наприкінці XV — на початку XVI ст.). Однак всі персонажі п'єси — вимислені, як і химерне плетиво перипетій, в основі яких протистояння (соціальне у першу чергу, національне — у другу) двох ворогуючих таборів: литовських князів (і їх місцевих поплічників, як-от війт Шавула), з одного боку, і київського люду (з нескореним зброярем Іваном Свічкою і його нареченою Меланкою на чолі) — з іншого.

...Свавілля влади досягло межі: Меланку ув'язнюють лише за те, що дівчина насмілилася запалити свічку при труні померлої матері. Але виявляється, за законом Меланка нічим не завинила, бо існує давня грамота, в якій означені привілеї Києва і його ремісників; однак цей документ влада приховує, бо має з того зиск: штрафу підлягає кожен, хто засвітить уночі. Іван Свічка викрадає ту грамоту. Втім під час його весілля з Меланкою, яке дванадцять ремісничих цехів влаштовують сиротам, беззаконня торжествує — нареченого заарештовують. З неймовірними труднощами, у дощ і грозу, дівчина проносить запалену свічку узвозами Києва: за цієї примарної умови їй обіцяно порятувати Івана. Цей момент є кульмінаційним для всього драматургічного твору, за висловлюванням самого І. Кочерги, Меланка є "поетичним символом України, яка з пітьми віків та через стільки бур" пронесла незгаслим живий вогник прагнення волі... Трагічна загибель героїні накладається на очолюване її нареченим збройне повстання проти поневолювачів...

Симптоматично, що історичні реалії "Свіччиного весілля" дали підстави драматургові для кардинальнішого розв'я-

Сцена з вистави "Украдене щастя" Театру ім. І. Франка. 1940. А. Бучма — Микола, Н. Ужвій — Анна.

зання аналогічних конфліктів, які у 1930 р. (час написання п'єси) сформувалися в українському суспільстві і не могли бути адекватно через цензурні утиски втілені тими митцями, які опрацьовували сучасну їм тематику.

Історичній тематиці в її унеможливленій для атеїстично заангажованої радянської Наддніпрянщини еманації історико-релігійної драми присвячені твори драматурга Григора Лужницького, який до своєї еміграції, спричиненої Другою світовою війною, працював у Західній Україні. Його п'єси з часів Козаччини "Ой, Морозе, Морозенку", "Дума про Нечая", а також "Ой, зійшла зоря над Почаєвом" (побудована на реальних фактах оборони монастиря на Волині від татар 1198 р.) були поставлені вже згадуваним театром "Заграва" у 1930-ті рр., як і "Січовий суд" (вільна переробка повісті Є. Гребінки "Чайковський"), інсценізації "Камо грядеши" і поем Т. Шевченка ("Тополя", "Великий льох"), переробка "Слова о полку Ігоревім".

Найрепертуарнішим українським драматургом на "материковій" Україні починаючи з 1930-х рр. стає О. Корнійчук, чия творчість являла собою складний конгломерат політичної заангажованості, протиріч власне авторської позиції і виразної сценічності... У його широкопопулярній "Загибелі ескадри" (1933) ганебний для України Брестський договір був представлений у сюжетній однозначності (з "центру" надійшов наказ затопити військові кораблі, щоб не віддати їх німцям), яка мала виправдати недалекоглядну політику партійних керманичів. Однак сам факт затоплення ескадри, відтворюваний у фіналі, сприймався героями п'єси (а за ними й аудиторією) як трагедія, крізь призму якої найбільш далекозорий глядач міг побачити трагедію беззастережної віри "солдатів революції" Оксан і Гайдаїв у "революційну справедливість".

Героєм "Платона Кречета" (1935), чи не найвідомішої своєї п'єси, О. Корнійчук не побоявся зробити інтелігента "у першому поколінні", талановитого лікаря-хірурга, музиканта-скрипаля за другим покликанням. Утім його драматургічний антагоніст кар'єрист і пристосуванець Аркадій — також інтелігент за суто професійним рангом. Він наполегливо шукає засобів усунення Платона, які глядач, звиклий до щоденних реалій "чорних воронків", може тільки передбачити. Проте вдала операція, зроблена Кречетом наркомові, розбиває плани Аркадія. Отже, з одного боку, прозорливе бачення "меха-

Діячі українського театру. Зліва направо: І. Микитенко, М. Михайлов, Л. Гаккебуш, В. Добровольський, О. Корнійчук, В. Василько. 1935.

ніки" репресій, в основі якої часто лежала звичайнісінька людська заздрість, з другого — ходульність персонажа партійця Береста, наївна ідеалізація у змалюванні деяких другорядних фігур.

Першою сценою України стає Театр ім. І. Франка, який після ліквідації "Березоля" (на базі цього колективу був створений Харківський театр ім. Т. Шевченка) акумулює кращі акторські сили України. "Як режисер Гнат Юра не оригінальний", — занотовував ще 1926 р. відомий критик П. Марков. Утім якщо не постановницька, то, безперечно, акторська режисура була сильною стороною Г. Юри як художнього керівника "франківців", якому вдалося зібрати в одній трупі суцвіття талантів: А. Бучму, Н. Ужвій, Ю. Шумського, Д. Мілютенка, О. Ватулю, П. Сергієнка, П. Нятко та ін., не кажучи вже про акторську майстерність найвищого ґатунку самого Г. Юри. Саме тому практично кожна п'єса, узята до постановки "франківцями", "розквітала" завдяки виконавській майстерності. Так, у сценічній інтерпретації комедії О. Корнійчука "В степах України" глядач бачив насамперед менталітетно достовірні, яскраво змальовані характери Галушки (Ю. Шумський) і Часника (Д. Мілютенко), не акцентуючи уваги на очевидному сюжетному схематизмі. Однак якщо драматургійний образ був насправді типізований (як-от Ярчук із "Соло на флейті" І. Микитенка), то завдяки майстерному акторському виконанню Ю. Шумського на сцені з'являвся "антигерой свого часу".

Чи не найзначніші мистецькі досягнення "франківців" пов'язані із сценічною інтерпретацією російської класики: "Останньої жертви" О. Островського (1939, режисер — В. Вільнер; в ролі Юлії Тугіної — Н. Ужвій), "Бориса Годунова" О. Пушкіна (1937, режисер — Б. Сушкевич; цар Борис — Ю. Шумський, Шуйський — Д. Мілютенко, Марина Мнішек — Н. Ужвій, Лжедмитрій — П. Сергієнко), "Останніх" М. Горького (1937, режисер — К. Кошевський; Іван Коломійцев — А. Бучма).

Епохою в історії українського театру стало сценічне втілення драми І. Франка "Украдене щастя" (1940, постановка Г. Юри, художник — М. Уманський). Просте і життєво необхідне, як дихання, прагнення людини до щастя передано у Франковому шедеврі, одній з кращих п'єс не тільки національного, а й світового репертуару, через трагедію людей "з народу", які ще не розгубили природою

дарованої первісності прагнення жити за велінням серця, а не розрахунком розуму. Йдучи за першозадумом драматургічного оригіналу, постановник на другий план відсунув соціальні пересторогі любовного трикутника, що було абсолютно нетрадиційним для тієї епохи, максимально вияскравивши психологічну мотивацію вчинків персонажів: Анни (Н. Ужвій), Михайла Гурмана (В. Добровольський), Миколи Задорожного (А. Бучма). Для останнього важливіше не те, що його особисто покривджено (нізащо відсидів у тюрмі), не сусідські плітки, а вибір коханої дружини Анни. Він не неволить її, хоча й такий "вихід" передбачали вікопомні сільські звичаї, а чекає, чи схоче вона, хай і без любові, але "по-старому" жити з ним... Щире серце Анни, котра замолоду ще покохала Михайла, каже "ні". Ця кульмінаційна відповідь визначає трагедійні перипетії фіналу п'єси і вистави, в якій найтрагічнішу роль завдяки геніальній майстерності А. Бучми відведено немолодому селянинові, що марив щастям і, як умів, відстоював його, — Миколі Задорожному.

Сценічна інтерпретація класики насамперед надала "другого дихання" колективу Харківського театру ім. Т. Шевченка. Прикметно, що характерну деталь для створення візуально-змістовного образу Катерини (білу хустку на плечах, схожу на складені лебедині крила) виконавиці цієї ролі В. Чистяковій підказав сам Л. Курбас, листуючись зі своєю дружиною із заслання — далеких Соловків (постановку "Грози" О. Островського здійснив М. Крушельницький 1938 р., художник вистави — Д. Власюк). Спадкоємність Курбасових традицій у колективі "шевченківців" ще довго нагадувала про себе, втілюючись через особистість М. Крушельницького, який успадкував художнє керівництво театром, загал талановитих акторів, котрі залишилися працювати на улюбленій сцені, але головне — у високому професіоналізмі "сценічної продукції", забезпеченому насамперед постановками класичного репертуару (в тому числі й національного, як-от "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, 1936 р. — в режисурі М. Крушельницького, він же — виконавець головної ролі Івана Непокритого).

Непересічний талант однієї з кращих трагедійних актрис українського театру Л. Гаккебуш став творчою основою для успіху вистав "Васса Железнова" М. Горького і "Макбет" В. Шекспіра на донецькій сцені у постановці В. Василька.

Створений у романтично піднесеному стилі молодим режисером В. Харченком, спектакль "Отелло" у Театрі ім. М. Заньковецької захоплював філігранною майстерністю виконавця заголовної ролі Б. Романицького.

І у донеччан (постановник — В. Василько, у головній ролі — В. Добровольський), і у "заньківчан" (постановник — В. Харченко, виконавець головної ролі — В. Яременко) великим успіхом у глядачів користувалося "Свіччине весілля" І. Кочерги.

Одним з найяскравіших творчих колективів у 30-ті рр. залишався Київський російський театр ім. Лесі Українки, де на повну міру розкрився величезний талант М. Романова, зокрема в центральній ролі сценічної інтерпретації досвідченим режисером Б. Нордом "Дітей сонця" М. Горького.

Утім "високий градус" інноваційних пошуків, характерний для українського театру 20 — першої половини 30-х рр., вже починаючи з другої половини 30-х очевидно меншає: політизація культурної сфери, а не тільки суспільного життя дається взнаки. Тож поряд з оригінальними режисерськими роботами Г. Юри, М. Крушельницького, Б. Тягна, В. Скляренка, В. Василька, Л. Дубовика, сценографічни-

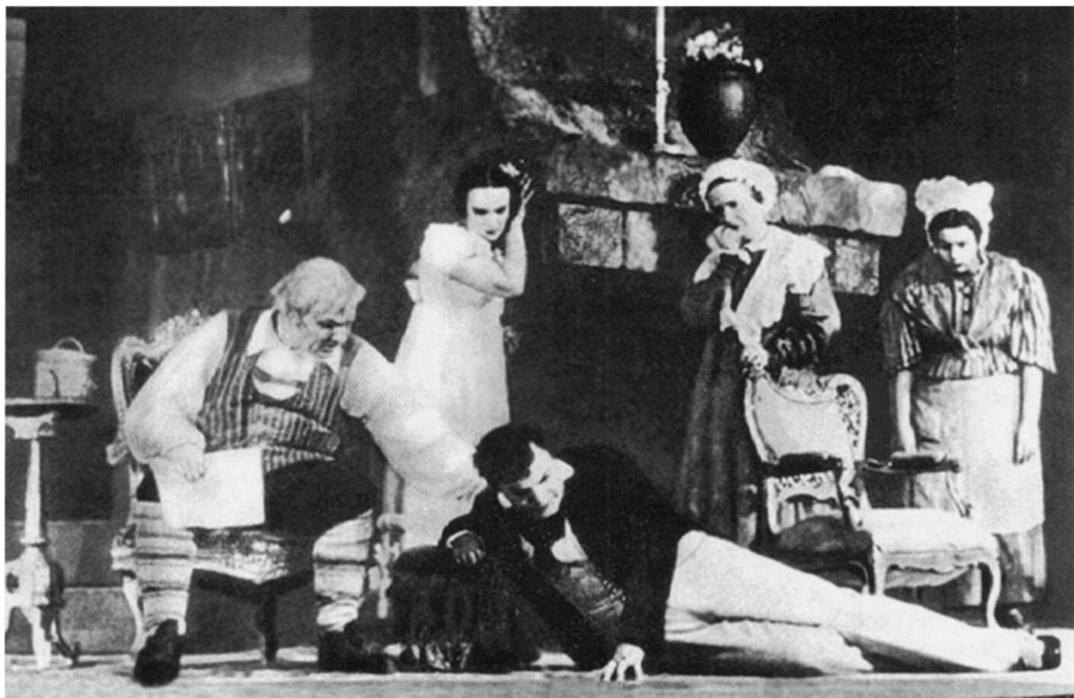
В. Чистякова — Катерина у виставі Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка "Гроза" О. Островського. 1938.

Ю. Шумський — Борис Годунов у виставі Театру ім. І. Франка "Борис Годунов" О. Пушкіна. 1937.

ми інтерпретаціями А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова (які, незважаючи на певні зміни творчих орієнтирів, все ж зберігали високий клас майстерності), а також Б. Косарева, Ф. Ніроди, Б. Ердмана і молодого М. Уманського, існував цілий потік напівпрофесійних театрально-сценічних "утворів".

Возз'єднання наприкінці 30 — на початку 40-х рр. західноукраїнських земель із Наддніпрянщиною розширило географію українських театрів за рахунок новостворених у Тернополі, Рівному, Луцьку, Дрогобичі, до роботи в яких прийшли талановиті митці Західної України — Й. Стадник, С. Стадникова, С. Стадниківна, Л. Кривицька, І. Рубчак, Я. Геляс. Ця ж реалія зумовила знайомство наддніпрянського театру і наддніпрянського глядача із досі маловідомою для них драматургією західного реґіону, творчістю Я. Галана зокрема. Так, ще його п'єси 20-х рр. ("Дон Кіхот із Еттенгайму", 1925—1927; "Вантаж", 1927—1928; "Вероніка", 1928—1929) доводять, що тема ідейного фанатизму (конфлікту між почуттям та обов'язком) була притаманною і драматургії Західної України. Причому, якщо ці ранні твори Я. Галана стилістично пов'язані із модернізмом (експресіонізмом насамперед), то його п'єси початку 30-х рр. (памфлет "99 %", інша назва — "Човен хитається", 1930; "Осередок", 1932) використовують традиційно реалістичні виражальні засоби і прийоми, характерні для явища політичного театру Наддніпрянщини цього періоду.

Українську драматургію, як і український театр 30-х рр. в цілому не можна розглядати поза творами, написаними в еміграції. Тим більше, що йдеться про письменників, які з різних причин залишили батьківщину вже сформованими художниками і в новому (як географічно, так і соціально) середовищі, як правило, реалізовували творчі плани, окреслені ще на "материковій" Україні, а якщо й зверталися до фігури емігранта, то змальовували її в системі ціннісних орієнтирів, знайомих національному менталітетові. Винятком може бути хіба що творчість Мирослава Ірчана (справжнє прізвище — Андрій Баб'юк), який 1922 р. виїхав до Праги, 1923 р. — до Канади, а після повернення в Україну був ув'язнений на Соловках. У своїх творах, відомих у



Сцена з вистави "Євгенія Гранде" за О. де Бальзаком. Постановка М. Крушельницького. 1940. І. Мар'яненко — Фелікс Гранде, В. Чистякова — Євгенія, А. Смерека — Мадам Гранде, Н. Лихо — Нанон, О. Сердюк — Шарль.

сценічному втіленні на Наддніпрянщині передусім постановкою 1931 р. "Плацдарму" у "Березолі", а також п'єсами "Безробітні" (1923), "Родина щіткарів" (1923—1930), "Підземна Галичина" (1926—1928), "Радій" (1928—1930) та ін. він втілював насамперед "інтернаціональний" (як його розуміли діячі політичного театру) менталітет робітника-пролетаря.

До другої, найбільшої і найвпливовішої, коли йдеться про розвиток світової культури XX ст., хвилі української еміграції, яка реалізувала себе передусім на теренах Європи, належав ще до свого "еміграційного періоду" визнаний В. Винниченко. У створених на землі Франції (де він мешкав) нових п'єсах "Закон" (1922), "Пісня Ізраїлю" (1922), "Ательє щастя" (1925), "Великий секрет" (1926), "Над" (1927), "Пророк" (1930) драматург опрацьовував насамперед морально-етичну проблематику (одну із традиційних для своєї творчості), яка могла зацікавити західного глядача. Так і сталося: одразу ж по створенні його "Закон" перекладається німецькою й успішно виставляється на сценах Німеччини. Драматург використовує апробовану раніше естетику інтелектуальної драми, зокрема її потяг до алюзійної (з використанням елементів міфів, притч і сказань) художньої мови.

Нерозривний зв'язок не тільки з історією свого народу (передусім спадкоємність в освоєнні культурних традицій), але й з його драматичним сьогоденням продемонстрували О. Олесь і С. Черкасенко — видатні для українського письменства імена. Так, один з найрепертуарніших на батьківщині драматургів ще до своєї еміграції (мешкав у Будапешті, Відні, а з 1924 р. — у Празі)

О. Олесь, хоча й дистанційовано від подій, що відбувалися на "материковій" Україні, зумів їх оцінити образно точно: з позицій інтелігента початку XX ст., його мрій про справедливий соціальний устрій на рідній землі. Дискутуючи із собою, ще зовсім молодим драматургом (коли він створив "революційний етюд" 1908 р. "По дорозі в Казку"), О. Олесь у драмі "Земля обітована" (1935) знову звертається до теми казки, на цей раз вже у жанрі політичної п'єси. Чарівною країною здається письменникові Шумицькому, героєві п'єси, Країна Рад; сюди він і переїздить із Галичини разом зі своєю родиною, однак опиняється на Наддніпрянщині у жалюгідному становищі (матеріальному і моральному). Згодом, як ведеться, його репресують, разом з ним гинуть дружина і діти. Відчуваючи свій близький кінець, "галицький мрійник" втрачає розум, його маячня (Шумицький вважає себе комісаром освіти) вельми нагадує сентенції головного героя "Народного Малахія" М. Куліша: "Це мусить бути заборонено! Окремим декретом і то при цілому Союзі! Всім, всім, всім... забороняються грубі, брутальні жарти з заслуженими людьми революції: чи місцевими, чи тими, що прибули з-за кордону для соціалістичного будівництва..."

В останньому зі своїх творів — драматичній поемі "Ніч на полонині" (1941) — О. Олесь знову ж таки повертається до тем і мотивів, опрацьовуваних у ранніх п'єсах, зокрема "Над Дніпром". Разом із тим у цьому творі, побудованому як сон молодого вівчаря Івана (а головною героїнею сновидінь є Мавка — втілення не позитивного начала, як у "Лісовій пісні", а негативного — Смерті), порушуються актуальні для Європи рубежу 40-х рр. (і України в тому числі) напередодні Другої світової війни філософські проблеми про можливість насильства як шляху до щастя.

Літературні ремінісценції з творчістю класичної для української культури постаті Лесі Українки, простежувані в "Ночі на полонині" О. Олеся, акцентовані і в поетичній драмі С. Черкасенка "Ціна крові" (1930), створеній уже в еміграції, яка не тільки продовжувала пошуки драматурга, характерні для його ранніх п'єс, а й розвивала загальну традицію "нової драми" (полемізуючи, зокрема, з репрезентацією образу Юди в "На полі крові"). У поетичній драмі С. Черкасенка вкотре постає актуальне для Європи XX ст. питання про реальну ціну прогресу: тож *ціна крові* неможлива, неприйнятна в разі реалізації навіть найкращої (чи такої, що тільки здається найкращою) ідеї — ця думка насамперед акцентована у п'єсі.

Із семи драматургічних творів, написаних С. Черкасенком за межами батьківщини, найбільшу художню вартість мають історичні полотна з часів Козаччини: "Коли народ мовчить" (1927, про гетьмана Івана Мазепу), "Северин Наливайко" (1928), "Вельможна пані Кочубеїха" (1926) та ін. Саме вони з часом увійшли у репертуарний обіг українських сценічних колективів (не тільки еміграційних, а й "материкових").

Серед драматургічних імен другої хвилі еміграції, чий творчий доробок і дотепер залишається практично невідомим на батьківщині, слід насамперед назвати Єлисея Карпенка, Юрія Липу, Леоніда Мосендза і Миколу Чирського. Письменники непересічного таланту, вони працювали в системі художніх інновацій або так званої *нової*, чи *модерністської*, *драми*. Так, Є. Карпенко поєднував у своїх п'єсах елементи символізму, неоромантизму і реалізму, про що свідчать характерні назви створених ним в еміграції драматургічних творів: "Білі ночі" (1920), "Осінньої ночі" (1920), "В долині сліз" (1921), "Едельвейс" (1921) та ін.

Естетикою переважно символізму позначені п'єси Ю. Липи "Троянда з Єри-

хону" (1922), "Корабель, що відпливає" (1923), "Слово в Пустині" (1926), "Пісня" (1927) та ін., усі вони створені переважно в жанрі *драматичної поеми*, традиційно опрацьовуваній у класичній українській драматургії.

Драматичною поемою "Вічний Корабель" (1933) залишився в історії мистецтва і Л. Мосендз, в цьому творі він не побоявся правдиво розкрити важку долю емігранта.

Утім названі п'єси, як і інші, створені поза межами "материкової" України, не мали сценічної долі, залишаючись "п'єсами для читання", на довгі роки не відомими широкому українському загалу...

5.2. Театральне мистецтво міжвоєнного двадцятиліття на західноукраїнських землях (1918—1939)

Розвиток українського театру у Західній Україні впродовж 1918—1939 рр. при її черговому переділі між Польщею, до якої ввійшли автентичні українські території Східної Галичини включно з Лемківщиною і північні регіони Західної Волині, Південного Підляшшя, Полісся, Холмщини; Чехословаччиною, до якої було приєднано Закарпатську Україну, та Румунським Королівством, що заволоділо Буковиною і Мраморощиною, проходив у загальному руслі європейського міжвоєнного двадцятиліття.

Східна Галичина. Найбільш активно і планомірно на основі давніх театральних традицій, а відтак на вимогливому мистецькому й організаторському рівні український театральний рух розвивався на території колишньої могутньої австро-угорської автономії Галичина з намісництвом у Львові. Тут простежуються ритм розвитку та формотворчі здобутки, співзвучні з тогочасним польським театром. Хоча в реальності прослідковується їх повна диференціація і відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння й тогочасного статусу окупованої недержавної української нації. Тому розвиток національного театрального мистецтва міжвоєнного двадцятиліття, періодизацію якого, в принципі, можна здійснювати згідно з хронологічними межами польських театральних криз 1924—1926 і 1930—1931 рр., безперечно, залежав від тогочасного суспільно-політичного становища українських територій і національних процесів у Другій Речі Посполитій.

Стійку безперервність українського театрального процесу у Східній Галичині на зламі державних режимів ствердив єдиний професійний Український народний театр товариства "Українська бесіда". Власне, його трупа під керівництвом В. Коссака на час утворення Західно-Української Народної Республіки ще встигла дати у Львові одну виставу (2 листопада 1918 р. — "Циганка Аза" М. Старицького). Надалі в умовах денаціоналізуючої політики В. Коссак невтомно боровся за існування театру, який втрачав (3 листопада — 7 лютого 1918 р.) і здобував (8 лютого — 6 березня 1919 р.) право на діяльність у Львові, деякий час давав вистави у Перемишлі й лише у вересні 1919 р. дістав дозвіл стало працювати у Львові.

Така несистематична робота театру не сприяла цілеспрямованому мистецькому процесові: акторський склад був нестабільним і довільним за професіоналізмом, а репертуар за акторської режисури П. Сороки зосереджувався на старих легких, розважальних, народно-побутових виставах. Робота трупи полягала у рятівній та водночас невибагливій в окупаційних умовах патріотич-

но-пропагандистській функції, що згодом стала, однак, уже недостатньою.

Саме весною 1920 р. прибули до Львова зі Східної України актори-галичани, які у складі Нового львівського театру працювали з частиною "молодотеатрівців" під керівництвом Г. Юри. Перші незалежні вистави колективу ("Молодість" М. Гальбе, "Панна Мара" В. Винниченка) контрастно зазвучали високою сценічною культурою й інтелігентним виконанням акторського ансамблю, а у постановчій майстерності вражала естетика "європейськості". Товариство "Українська бесіда" віддало свій протекторат Українському незалежному театрові з тричленною управою М. Бенцаля (режисер), Я. Ясень-Славенка (секретар) і Г. Нички (адміністратор). Новий театральний колектив повнився ентузіазмом у втіленні новаторських ідей та досягнень тогочасного східноукраїнського театрального мистецтва. Художнє керівництво театру розуміло і гостро відчувало потребу оновлення традиційної української сцени в Галичині й упродовж року наполегливо шукало нових принципів і способів театральної діяльності, запорукою якої насамперед вважався багатий, новий, різножанровий репертуар. У рамках попри все-таки обов'язкового традиційного репертуарного графіка були поставлені невідомі символістський "Росмерсгольм" Г. Ібсена, модерні "Про що тирса шелестіла" і "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Молода кров", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Базар" і "Брехня" В. Винниченка, "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської тощо. Втім нові вистави театру були переважно опосередкованою, механічною копією молодотеатрівських вистав чи залежні від чергових театральних авторитетів (приїзд М. Садовського). Реалії сценічної реалізації запропонованих театром драматичних творів різних літературних течій та напрямів диктували свої вимоги, яких режисура театру не осмислювала і подолати не могла. Самостійні постановки виявляли неспроможність і безпорадність театру у новій театральній естетиці, що не зумів виробити власної незалежної концепції сценічної діяльності. Але завдяки виставам із новітнього українського та європейського репертуару цей колектив здобув у сучасників визнання в означенні "європейський театр", що відродив традиції, авторитет і престиж передвоєнного Театру товариства "Руська бесіда".

Олександр Загаров.

Перед українською театральною Східною Галичиною гостро стояла потреба театру нового типу, можливість утворення якого усвідомлювали як необхідність професійного, новаторського мистецького керівництва. Відтак згода відомого режисера і актора психологічно-реалістичної театральної школи *Олександра Загарова* (справжнє прізвище — Фессінг; 1877—1941) працювати у театрі "Української бесіди" була неймовірною удачею. Він мав фахову театральну осві-

ту (драматичний клас В. Немировича-Данченка у Московському філармонічному товаристві), на практиці був обізнаний із найновішими досягненнями й ідеями театрального мистецтва (акторська діяльність у 1898—1906 рр. у Московському художньому театрі, співпраця з В. Мейєрхольдом), мав широкий сценічний досвід роботи на російських і українських сценах (театри К. Нєзлобіна, Ф. Корша, Александринський театр, власні антрепризи, Московський драматичний театр, Державний драматичний театр у Києві тощо).

Маючи на меті організувати у Львові український репрезентативний так званий європейський театр, О. Загаров запропонував його струнку адміністративну і мистецьку організацію: було запроваджено форму-статут прийому акторів у трупу зі строгою регламентацією їхніх умов праці й обов'язків, а також, зважаючи на режисерську спеціалізацію та запити різнотипної публіки, було розмежовано серйозний драматичний (режисер — О. Загаров) і розважальний музично-драматичний, так званий оперно-опереtковий (режисер — Й. Стадник), репертуар.

Упродовж двох сезонів 1921—1923 рр. О. Загаров здійснив сорок постановок, які можна підпорядкувати стрункій проблемно-тематичній класифікації. Насамперед це були неореалістичні драми В. Винниченка "Панна Мара", "Молода кров", "Співочі товариства", "Гріх", "Закон", "Натусь", "Брехня". Особливу вагу режисер приділяв класичній драматургії ("Мірандоліна" К. Гольдоні, "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, "Отелло" В. Шекспіра), довершена чистота жанру якої була, на його думку, обов'язковою запорукою досягнення високої акторської майстерності. Об'ємний цикл репертуару становила західноєвропейська реалістична драма. Передусім це були засадничі вистави перших років діяльності МХТу: п'єси Г. Ібсена ("Примари", "Гедда Габлер", "Ляльковий дім") і Г. Гауптмана ("Візник Геншель"), режисура яких у руслі реалістично-психологічного театру надала їм первинної виразності, розуміння ідейних засад і нових драматургічних досягнень. У тій же стилістиці О. Загаров самостійно поставив реалістичну з елементами експресіонізму драму А. Стріндберга "Батько", психологічну драму шведського письменника Ю.-Х. Бергера "Потоп" і "молодопольську" драму Т. Ріттнера "В малій хатці". Водночас загаровський драматичний репертуар заповнювали різножанрові, еклектичні вистави. Це були англійські комедії "Чоловік і зброя" Б. Шоу, "Ідеальний чоловік" О. Уайльда, "Міс Гоббс" Дж.-К. Джерома; мелодрами Г. Зудермана "В рідній сім'ї", "Бій метеликів", п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енгеля "Над морем" і Г. Міллера "Полум'я"; а з російської драматургії — психологічна драма І. Сургучова "Осінні скрипки" і психологічно-кримінальна "Вєра Мірцева" Л. Урванцева. А також були вистави необхідних у напруженому репертуарному графіку незвичних, але в даному випадку еклектичних символістських п'єс ("Гріх" Д. Пшибишевської, "Момот Нір" Є. Карпенка), які виявили цілковиту безпорадність і безсилля О. Загарова у стилістиці символістського театру.

А втім загаровські вистави в основному й цілісно презентували західноєвропейську драматургію реалістичного напряму кінця XIX — початку XX ст. Режисер навіть в умовах неминучого поспіху регіональної репертуарної сцени не допускав "касових" мелодрам, фарсів тощо і завжди ставив серйозну драматургію. Водночас О. Загаров разом із талановитою характерною акторкою Марією Морською привніс відмін-

Сцена з вистави "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка у Театрі товариства "Українська бесіда". 1920 (1921?).

ний, вибудуваний на основі високотехнічної манери гри психологічно-емоційний інтелектуальний стиль виконання. Його з дотриманням мхатівських принципів відмови від амплуа, однакового ставлення до героя і статиста тощо режисер послідовно впроваджував у львівському театрі. О. Загаров удосконалив інтуїтивно притаманний Й. і С. Стадникам, М. Бенцалю, Н. Левицькій психологічний стиль гри, а також сформував плеяду молодих акторів: Й. Гірняк, О. Голіцинська, Н. Рубчаківна, В. Блавацький, М. Крушельницький, які згодом стали не тільки ядром, оплотом ансамблевості та єдності загального спрямування його постановок, а й відіграли значну роль у творенні майбутнього українського театру.

Звичайно, не всі вистави О. Загарова львівського періоду відзначались оригінальністю опрацювання, не всі вони повністю й у чистому вигляді орієнтувалися на естетику психологічно-реалістичного театру. Режисер привніс у театр "Української бесіди" професіоналізм, свіжі методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав обов'язковість для вдосконалення акторського мистецтва широкої театральної освіти й дисципліни, а головне — навчив серйозно розуміти театральне мистецтво, яке призначене не тільки для розваги, а й має важливе культурне і суспільне значення.

Узгоджена розважальна програма тогочасного музично-драматичного репертуару *Йосипа Стадника* (1876—1954) була націлена урізноманітнити й пристосувати темп роботи територіального

театру для потреб масового глядача. Більшість із його сорока вистав становили вже опрацьовувані режисером популярні опери та оперети, реалістично-побутові українські драми, європейські комедії, єврейські мелодрами. Водночас Й. Стадник поставив незнайомі, незвичайно популярні у тогочасній Європі оперети "Барон Кіммель" В. Колло, "Троянда Стамбула" Л. Фалля тощо.

За відсутності постійних професійних співаків режисер не пропонував широкий діапазон опер. Водночас, ставлячи оперети, він застосовував свою попередню практику і залучав загаровських драматичних акторів. Завдяки цій методиці виховувався синкретичний актор, який розширював діапазон своєї майстерності у естетичних вимогах та стилістиці музичного жанру.

В останньому, 1923/24 р., сезоні діяльності театру "Української бесіди" його художнє керівництво продовжував здійснювати Й. Стадник. Робота театру як для репертуарної сцени проходила цілком планомірно і самодостатньо. Тут не було виняткових новаторських пошуків, але були репертуарні здобутки. Зокрема, Й. Стадник поставив "Лісову пісню" Лесі Українки, а також у режисурі вправлявся М. Крушельницький ("Клопіт з Ернстом" О. Уайльда, "Тітка Карла" Т. Брандона, "Блакитний лис" Ф. Герчега).

І у цьому контексті злагодженого ритму остаточне, у травні 1924 р., рішення товариства "Українська бесіда", згідно з минулорічним попередженням вивести театр з-під своєї юрисдикції, стало все-таки несподіваним, особливо у його 60-річний ювілей [1].

Втім мистецька і суспільна сутність цього професійного українського театру була настільки виразною та значущою, що зупинка його діяльності не визначила різкий поворот в українській театральній культурі. Театр послідовно і цілісно заповнив національний театральний простір у Східній Галичині впродовж її хиткого, неозначеного становища у 1918—1924 рр. На його сцені були утверджені основні принципи нового театру, а саме тип гри, що опирався на особистість актора, а не на копіювання життєвих типів. Український народний театр товариства "Українська бесіда" означив головні завдання і засади насамперед високомистецької, національновиховної, а відтак уже розважальної функції театрального мистецтва, відіграв рушійну роль у розвитку українського театру на наступних етапах.

Із середини 1920 р. в адміністровану Польщею Східну Галичину внаслідок вже очевидної поразки в Українській визвольній війні зі Східної України почала прибувати політична цивільна українська еміграція громадян Української Народної Республіки. Виїжджали вчені, державні службовці, Державний симфонічний оркестр (диригент — Ю. Гаєвський), Державний народний театр під керівництвом М. Садовського, зокрема М. Авсюкевич і Г. Березовський, Микола і Марія Айдарови, М. Орел-Степняк, Г. Борисоглібська, О. Голіцинська, Л. і Я. Кривицькі, А. Терещенко, Г. Сіятовський, О. Скалозуб, Н. Ткаченко, О. Міткевич, Н. Бойко, Т. Руденко і багато ін. Вони швидко, або приєднуючись до місцевих театрів (Театр товариства "Українська бесіда", "Українська театральна дружина" В. Коссака, Незалежний театр (Гурток артистів театрального мистецтва) Й. Стадника, Драматичний театр ім. І. Франка, Український драматичний театр під дирекцією І. Когутяка, Український народний театр під

[1] *Боньковська О.* Львівський театр товариства "Українська бесіда". 1915—1924 рр. — Львів, 2003.

Трупа Українського театру у Йозефові.

дирекцією З. Стасюка, Драматичний театр (Гурток драматичних артистів) під керівництвом М. Крушельницького у Тернополі), або утворюючи власні колективи (трупа Ю. Гаєвського, Український театр під проводом М. Орла-Степняка [2], театр "Штука" під керівництвом М. Айдарова у Перемишлі), інтегрувались у західноукраїнський театральний простір, збагачуючи його власне первинними східноукраїнськими засадами театральної діяльності, немало оживлюючи його ментальний, стильовий репертуарний діапазон.

Водночас у 1919—1920 рр. на території автентичної Польщі було створено для потерпілих в Українській визвольній війні уряду й армії Української Народної Республіки (так звана петлюрівська військова політична еміграція) більше десятка таборів інтернованих (Вадовиці, Олександрів-Куявський, Ланцут, Стшалково тощо). Тут полонені відразу розгорнули активну культурницьку роботу, зокрема утворювали чисельні аматорські драматичні гуртки і театри. Втім табори часто розформовували, а відтак існуючі тут театри або зникали, або об'єднувались з іншими колективами. Театральний рух міцно усталився у найтриваліший, що існувала до середини 1924 р., так званій калішській групі таборів (сусідні у Каліші й Щипіорно). У Каліші діяли репрезентативний Таборовий театр за участю акторів Українського державного театру, Артистичне товариство, Об'єднаний таборовий гурток, трупа М. Горуновича, Драматичне товариство "Об'єднання", у Щипіорно — Драматичне товариство "Запорожців", Драматичне товариство ім. М. Садовського тощо. Поступово театральна діяльність набувала тут вищого професійного рівня організації: розділяли функції режисера, директора і завідувача літературною частиною театру, проводили курси з режисерської та акторської майстерності, формували театральні бібліотеки. Згодом утворю-

[2] *Боньковська О.* Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.) // Народознавчі зошити. — 1999. — № 5. — С. 691—694.

вали цілі літературно-артистичні товариства, при яких діяли акторські секції: "Мистецтво" у Щипіорно (режисер — Б. Кривусів), "Веселка" у Каліші (режисер — М. Горунович, драматичний курс В. Евтимовича), видавали власну пресу, популяризували драматичну творчість (п'єси І. Зубенка, О. Карманюка, Ю. Косача, Ф. Крушинського, В. Смутного) і театрально-критичну практику (статті О. Карманюка, А. Коршинського, Є. Маланюка, М. Селегія, І. Зубенка та ін.).

Репертуарна політика табірних театрів формувалась зі зміною становища і умов побуту інтернованих. Спочатку акцент ставили на популярні національні соціально-побутові й розважальні п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, С. Гулака-Артемовського, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Суходольського, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської тощо. Втім поступово, з вимогами уже свідомого творчого процесу з'являлись вистави модерних драм В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Сургучова, Л. Урванцева. А наприкінці східноукраїнські артисти відважились працювати з незнайомим західно-європейським репертуаром: "Які хворі — такі доктори" О. Фредра, "Чорт-Жінка" К. Шенгера, "Молодість" М. Гальбе, "Сніг" С. Пшибишевського, "Примари" Г. Ібсена тощо.

З поступовим розформуванням таборів багато театрів, а то й окремі актори, отримавши початковий театральний досвід, самостійно чи долучившись до діючих мандрівних труп, вливались і творили український театральний процес у Польській державі 1920—1930-х рр. З таборів інтернованих вийшли мандрівні українські трупи під керівництвом Р. Полтавченка, Н. Обідзінського, Т. Руденко, а також театри Гончаренків, "Емігрант", І. Городничого, С. Мілянського, А. Барвінок, П. Карабіневича тощо [3].

Ще непевний з огляду геополітичного становища Східної Галичини період 1920—1924 рр. став у розвитку її національного театрального життя найбільш плідним у багатоплановості починань і проявів. Зокрема, у Львові підноситься практика власне української театральної освіти. У травні 1920 р. при львівському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка Й. Стадник відкрив тримісячні драматичні курси. А у жовтні 1922 р. Українську драматичну школу з дворічною програмою влаштували у Львові О. Загаров і М. Вороний. Тут викладали не лише вони, а й Л. Білецький, І. Свєнціцький, Й. Стадник, О. Садовський, професор Шендрик, доктор Й. Пеленський, І. Олексин, В. Бобинський та ін. Школа, втім, проіснувала лише до 1924 р.

Рівночасно у Львові утворювались професійні базові статутні театральні інституції: Союз діячів українського театрального мистецтва (Союз українських акторів [4]), Кооператив "Український театр", які відігравали важливу роль в інтеграції усіх східногалицьких українських театральних осередків.

СДУТМ був закладений у Львові восени 1922 р. Його основною метою було об'єднання усіх артистів і діячів української сцени Галичини у міцне про-

[3] *Боньковська О.* Театральна діяльність української еміграції у таборах інтернованих (1914—1924) // Буття в мистецтві. — Львів, 2007. — С. 85—103.

[4] Поміж членами Союзу довгий час тривала полеміка щодо можливості членства у Спілці тільки професійних діючих акторів чи усіх діячів театрального мистецтва (рецензентів, викладачів драматичних шкіл тощо). Тому у тогочасній пресі водночас зустрічаються анонси СДУТМ чи СУА, які, втім, передбачають одну організацію.

фесійне товариство, яке б працювало для досягнення високого мистецького й економічного рівня національних театрів та захищало права і свободи своїх членів. При Спілці відразу було створено Комісію посередництва праці з метою зібрати відомості й зареєструвати усіх безробітних і працюючих театральних діячів [5].

Союз, керівним органом якого були щорічні збори з виборною Головною радою (голови — Р. Орленко-Прокопович, М. Крушельницький, Г. Ничка, А. Шеремета, Й. Гірняк, В. Блавацький та ін.), існував до 1939 р. і провадив широку діяльність: у 1922—1923 рр. провів у пресі анкету "Із недолі українського театру"; відкривав по Галичині свої філії-секції; згодом організував власний театр, який працював у Львові й у провінції, влаштовував вечори, лекції тощо на допомогу хворим, безробітним, літнім театральним діячам; з метою побудови Дому актора провів по Галичині Тиждень українського актора (2—10 жовтня 1926 р.); формував театральну бібліотеку; забезпечував членам Союзу адвокатську опіку; у 1930-ті рр. взяв на себе важливу посередницьку функцію (конференції, наради, переговори), щоб об'єднати численні українські мандрівні театри у єдиний чи у декілька високопрофесійних театральних колективів.

Іншим статутним товариством був Кооператив "Український театр", утворений влітку 1923 р. у Львові з метою координувати цілісний український театральний процес у Східній Галичині, Холмщині, Підляшші й Поліссі, зокрема зібрати кошти на будову приміщення українського театру у Львові (акція "Тиждень Українського театру", 6—12 квітня 1924 р.). При кооперативі існували театральна бібліотека, орендний театральний гардероб, магазин театрального реквізиту; влаштовували концерти, святкові маскаради і карнавали. Повсякчас кооператив проводив так звані театральні анкети з проблем розвитку українського театру; у 1926—1927 рр. організував драматичний конкурс, в якому перемогла п'єса Я. Галана "Дон Кіхот з Еттенгайму"; у листопаді 1927 р. на основі Українського театру Й. Стадника (Й. Стадник, М. Бенцаль, О. Неделко, К. Козак-Вірленська, Л. Кривицька, С. Орлян, С. Стадниківна, І. Рубчак, С. Ярема, Л. Боровик та ін.) відкрив свій театр, а з грудня 1929 р. обійняв протекторат над Українським народним театром ім. І. Тобілевича, а у 1938 р. — над Театром ім. І. Котляревського.

Керівним органом кооперативу були щорічні загальні збори, які обирали надзірну раду, раду й управу (Й. Дрималик, К. Левицький, М. Рудницький, Г. Ничка, М. Галущинський, В. Загайкевич, О. Луцький, В. Мудрий, С. Людкевич, М. Волошин, Ю. Савчак, К. Вишневський, Б. Янів, Л. Лепкий тощо). Кооператив головно існував із членських внесків приватних (зокрема, митрополит А. Шептицький, С. Людкевич, М. Рудницький, В. Барвінський, К. Студинський, А. Крушельницький) і юридичних осіб (СДУТМ, товариство "Українська бесіда", "Маслосоюз").

У тогочасному суспільно-політичному житті театр був практично єдиним популярним масовим візуальним мистецтвом і відігравав надзвичайно потужну, а в українському варіанті — вкрай небезпечну, пропагандистську роль. Відтак він підпорядковувався навіть не адміністративному, а особливому політичному контролю. Адже нагляд за організацією і діяльністю театрів здійснювало не Міністерство культури і мистецтв, а Міністерство внутріш-

[5] СДУТМ Галичини: В справі професійної організації українського театрального мистецтва // Театральне мистецтво. — 1923. — Вип. VI—VII. — Черв.—лип.

ніх справ. Уже 7 лютого 1919 р. було видано "Декрет про тимчасові положення про розваги" [6] і розпорядження Міністра внутрішніх справ про механізми його виконання [7]. Реалізація цих, ніби загальноприйнятих у цензурній практиці законодавчих актів для контролю національних меншин тут доручалась навіть не місцевій адміністрації, а власне поліції. Тільки вона визначала доцільність роботи сценічних колективів, вимагала щопіврічного пролонгування концесії. При одержанні дозволу, який не розповсюджувався на міста зі сталим польським театром, трупа повинна була завжди реєструватись у місцевих органах поліції та попередньо реєструвати програму свого виступу. Представники місцевої поліції обов'язково були присутніми на виставах і писали звіти про їх правомірність. Надалі контроль над національним театральним рухом ставав все суворішим. Зокрема, 16 вересня 1928 р. Міністерство внутрішніх справ видало рескрипт, в якому зобов'язувало керівництво воєводств, особливо східних, щопівроку надсилати перелік усіх українських театрів, які дають вистави на їх теренах, разом із оцінкою їх діяльності, особливо звертаючи увагу, чи керівництво театру, його артистичний склад не виявляють недоброзичливих політичних настроїв щодо держави або уряду [8]. Ще жорсткіший контроль встановився у період пацифікації, коли щороку (1930—1933) Міністерство внутрішніх справ видавало циркуляри з чіткими вимогами щодо функціонування об'їзних труп [9].

Отже, на 1924 р. українська театральна Східна Галичина опинилась у розгубленому невизначеному стані наступних дій. Провладний розрахунок на деструкцію національного театрального життя у Східній Галичині із закриттям професійного театру "Української бесіди" був досягнутий. Пригнічені існуючі трупи працювали апатично і без амбіцій, продукуючи популярний розважальний репертуар. За інерцією артистичну діяльність у провінції продовжував професійний склад розформованого театру "Української бесіди" (під назвами Український театр директора Й. Стадника, згодом Львівський український театр Й. Стадника). Наприкінці 1925 р. цей колектив здобув протекторат Союзу артистів, ставши його офіційним театром і отримавши можливість давати вистави у Львові (визначні постановки — "Тайфун" М. Ленгіеля, "Вовки" Р. Роллана). З більш помітних труп Східною Галичиною мандрували Український театр під дирекцією І. Когутяка, Український театр під дирекцією М. Орла-Степняка, а також сюди, коли у січні 1924 р. втратила категоричність вимог заборона польської влади перетинати українським емігрантам межі семи східних воєводств, із Волині прибули Український наддніпрянський театр О. Міткевичевої, Український наддніпрянський театр під управою Н. Бойко.

---

[6] Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach // Dziennik Urzędowy Minsterstwa Spraw Węwnętrznych. — Warszawa, 1919. — № 12. — S. 6.

[7] Rozporządzenie Minstra Spraw Węwnętrznych w przedmiocie przepisów wykonawczych do dekretu z dnia 7 lutego o widowiskach // Dziennik Urzdowy Minsterstwa Spraw Węwnętrznych. — Warszawa, 1919. — № 12. — S. 8—9.

[8] Województwo Krakowskie. Wydział Bezpieczeństwa Publicznego. Przedmiot: Ukraińskie teatry wędrowne — materiay informacyjne o dziaatlnośći. Kraków, dnia 29 wrzęśnia 1928 r. — Archiwum Państwowe w Krakowie. — Starostwo Grodskie Krakowskie 329. — S. 91.

[9] Ministerstwo Spraw Wewnętrznych: Wykazy funkcjonowania objazdowych przedsiębiorstw widowiskowych. Warszawa, dnia 18 maja 1932 // Archiwum Akt Nowych w Warszawie. — Ministerstwo Spraw Węwnętrznych. — 2323. — S. 1—3; Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych // Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, 1923. — 30 października. — № 85.

Відповідно без ентузіазму було сприйнято утворення у Львові у листопаді 1926 р. нового Незалежного людового театру. Його появу відразу потрактували як явище чергове, проміжне і навіть зайве у контексті численних українських театральних труп. Утім організатор нового колективу досвідчений театральний адміністратор Г. Ничка передбачав конкретні принципи і засади його діяльності. Невірогідно, але директор зумів здобути дозвіл на постійне місце роботи (у неділі й святкові дні) українського театру у Львові, при цьому декларуючи національний характер його діяльності ("культивувати українську мову і пісню") серед львівського міщанства, робітництва, шкільної молоді [10]. І тільки завдяки цій національній меті режисером театру, незважаючи на відсутність конкретної мистецької програми, згодився стати В. Блавацький. Тим паче, що склад трупи формували переважно професійні, досвідчені актори (С. Стадникова, А. Юрчакова, К. Козак-Вірленська, Н. Блавацька, Н. Левицька, А. Шеремета, П. Сорока, Г. Березовський, Й. Гірняк, Луць Лісевич та ін.), що значно спрощувало мистецьку роботу.

З огляду на проектований контингент масового глядача розроблялася концепція легкої репертуарної політики Незалежного людового театру: популярні українські історично-побутові й іноземні драми та комедії ("Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького, "Нещасне кохання" Л. Манька, "Хмара" О. Суходольського, "За батька" Б. Грінченка, "Тріумф медицини" К. Лисенка-Конича, "Хата за селом" і "Пан Твардовський" Ю.-І. Крашевського, "Мораль пані Дульської" Г. Запольської, "Графиня Маріца" Е. Кальмана, "Лунатик" С. Кубіцького, "День і ніч" Шолома Ан-ського тощо).

Діяльність театру протривала п'ять місяців, оскільки у травні 1927 р. режисер В. Блавацький виїхав працювати у "Березіль" Леся Курбаса. Вистави колективу не відрізнялись мистецькою оригінальністю. Але уже сам факт існування Незалежного людового театру, в організацію якого були закладені певні національні програмні засади, важливий як український фактор виходу з першої театральної кризи у Польщі.

З другого боку, ліквідація Незалежного людового театру разом із попередньо розформованими театрами Союзу артистів та О. Міткевичевої зазвучала розпачливо, адже він ніби був уже тим підґрунтям, щоб реально сподіватися на становлення репрезентативного національного театру.

Втім питання полягало не лише в організації постійного професійного національного театру, а в створенні театру новаторського. У пошуках нових театральних форм цікавою ініціативою стала організація Українського просвітянського театру. Це був взірцевий мандрівний, так би мовити, навчальний ("інструкторський") театр, який заснував А. Будзиновський під протекторатом товариства "Просвіта". Театр постав з огляду на велику кількість аматорських гуртків по численних у Галичині філіях і читальнях "Просвіти" з метою практичної допомоги у професійній організації високого рівня їх театральних вистав. Його програма відзначалась комплексним підходом, що передбачало широку репрезентативну сценічну діяльність по галицьких селах, залучення місцевих аматорів і хористів у спільних виставах, проведення під час гастролей своєрідних коротких драматичних курсів; фахову підготовку акто-

[10] Новинки: Людовий театр у Львові // Діло. — 1926. — 19 листоп. — Ч. 257.

рів і режисерів; виховання педагогічних кадрів для влаштування місцевих драматичних курсів.

Членами управи були А. Будзиновський, П. Сорока, А. Шеремета, Л. Кемпа, П. Гладкий. Невеликий театральний колектив складали професійні актори: В. Блавацький, В. Сорокова, К. Кемпова, Н. Костів, М. Чмирівна, М. Ганжа, Ю. Нікітін, О. Яковлів, Б. Сарамага, В. Фідерко та ін.

Відкрившись виставою "Катерина" М. Аркаса в Городенці 15 лютого 1928 р., Просвітянський театр до літа 1928 р. виступав в основному у Прикарпатті. Репертуар (36 вистав) був традиційним, де поряд із популярною українською драматургією ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Циганка Аза", "Маруся Богуславка", "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Вій", "Невольник" М. Кропивницького, "Воскресіння" В. Чубатого, "Запорозький скарб" К. Ванченка-Писанецького) грали розважальні оперети ("Осінні маневри", "Княжна Чардаша" І. Кальмана, "Гейша" С. Джонса, "Барон Кіммель" В. Колло і невигадливі "Іспанська муха" Ф. Арнольда і Е. Баха, "Воєнний похресник" М. Геннекена, "День і ніч" Ш. Ан-ського, "Мотке Ганеф" Шолома Аша та ін.). Трупа самовіддано працювала на засадах великої ролі театрального мистецтва. Однак спочатку задекларована репертуарна політика добірних українських вистав не витримала обставин побуту. Будучи недотованим колективом і орієнтуючись на окрему, далеко не заможну категорію публіки, трупі було складно чітко витримувати завдання навчального театру. Тому не дивно, що діяльність Просвітянського театру також була недовготривалою — приблизно до весни-літа 1929 р.

Отже, у Східній Галичині надалі залишалась актуальною мрія про стаціонарний національний професійний постійний театр. Розв'язання несподівано прийшло зі Станіславова. З 1910 р. тут існувало статутне товариство — аматорський Український народний театр ім. Івана Тобілевича. На його основі при фінансовій підтримці віце-директора Державного банку К. Вишневського 15 вересня 1928 р. відкрили однойменний професійний стаціонарний Український народний театр ім. Івана Тобілевича.

Мистецьким керівником і режисером театру став актор станіславівського польського Театру ім. С. Монюшка, колишній керівник літературно-артистичної сценки "Розрада" і трупи ревю "Сфінкс" Я. Давидович. Утім спочатку у театрі професійних акторських сил було обмаль (Г. Сіятовський-Мінченко, О. Лєнська, Л. Сміринська, К. Кемпова, Л. Боровик, Л. Кемпе, І. Даньчак, Б. Паздрій).

Однак мистецьке керівництво не довго належало Я. Давидовичеві. Як естрадний актор він орієнтувався виключно на розважальний естрадний жанр. Численні вистави популярних оперет ("Чар вальса" Й. Штрауса, "Церковна миша" В. Фодора, "Дротар" Ф. Легара, "Барон Кіммель" В. Колло, "Доллі" Г. Гірша) і ревю ("І це, і те", "Тройка") задовольняли невибагливу різнонаціональну публіку, проте не виправдали сподівань українського глядача на серйозний національний театр. Український драматичний репертуар задовольнявся спорадичними постановками у режисурі Г. Сіятовського-Мінченка ("Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого і "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького) чи у режисурі актора Л. Боровика ("Вій" М. Кропивницького за М. Гоголем), а також за участі професійних співаків А. Гаєка й Н. Костів були нечасті вистави опер "Галька" С. Монюшка та "Катерина" М. Аркаса, які у будь-

якому випадку, будучи постійним так званим "залізним" національним репертуаром, завжди і за будь-яких умов користувались незмінною популярністю.

Єдиний на той час стаціонарний, з гарантованим фінансуванням Театр ім. І. Тобілевича мав усі прерогативи безтурботного функціонування, але потребував мистецького реформування. У квітні 1929 р. художнім керівником запросили перспективного, що мав досвід роботи в "Березолі" Курбаса, Володимира Блавацького. Він, будучи режисером драматичного спрямування, застав той самий нечисленний акторський склад, що був призвичаєний до вимог опереткового жанру. Відтак не міг різко змінювати напрям роботи театру. З іншого боку, він змушений був орієнтуватись на потреби загалу, а тому продовжував ставити оперету. Але в основному це були нові вистави, в яких режисер старався глибоко вникнути у суть естетики оперети, щоб сповнити постановки істинною принадністю жанру і досягнути легкості виконання ("Графиня Маріца", "Баядера" І. Кальмана, "Паяцик", "Меді" Р. Штольца, "Гарна Олена" Ж. Оффенбаха). Водночас режисер послідовно втілював програму переорієнтації акторського складу до вимог драматичного жанру. Він обережно і поступово вводив легкий популярний, але драматичний репертуар, що складався з нескладних розважальних комедій, сатир, фарсів чи сентиментальних трагедій ("Гарно вшитий фрак" Г. Дрегелі, "Детектив" І. Мясницького, "День і ніч" Ш. Ан-ського, "Ніж моєї жінки" Б. Фуше, "Чорт" Ф. Мольнара, "Жінка, яка убила" С. Гаррікса).

Поряд із тим до театру поступово підтягувались професійні й досвідчені акторські сили, зокрема з Просвітянського театру прибули Н. Блавацька, Ю. Нікітін, Н. Костів, а також Л. Кривицька, Г. Совачева, О. Голіцинська, В. Королик, Я. Кривицький, Є. Радванська, О. Яковлів та ін. Завдяки фаховому поповненню акторського колективу і посильній роботі режисера театр уже міг синхронно сміливо оперувати опереточними, оперними і драматичними виставами. А в результаті така інтенсивна різноспрямована театральна практика увінчалась нетрадиційною та новаторською умовно-реалістичною постановкою В. Блавацького інсценізованих поем Шевченка "Розрита могила" і "Суботів". Виставу вирізняли ідейно визначальні скульптурні масові сцени й акцентна символіка. Саме тут уповні проявився творчий тандем режисера і сценографа Л. Боровика. Вистава захоплювала цікавим декоративним рішенням та складними освітлювальними ефектами [11].

Власне, Л. Боровик був театральним художником, який на сцені Театру ім. І. Тобілевича вперше в українському галицькому театрі втілив і утвердив розуміння величезного значення сценографічного мистецтва в задумі й інтерпретації постановки. Зокрема, цю засаду він продемонстрував у своїй самостійній постановці драми М. Кропивницького "Вій". Критика наголошувала, що правдиве переживання казкових, вже не вражаючих на сьогодні гоголівських жахів стало можливим тільки "під впливом пластичного зображення" [12].

[11] *К[едрин] М. [Іван Рудницький].* Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: "Барон Кіммель" — оперета Вальтера Кольо, "Ніж моєї жінки" — фарса на 3 дії Блюм Фуше, "Розрита могила" — інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, "Катерина" — опера на 3 дії М. Аркаса // Діло. — 1929. — 30 трав. — Ч. 120.

[12] Дописи: М[ихайло] К[едрин], [Іван Рудницький]. Станіславів (З Театру ім. І. Тобілевича) // Діло. — 1929. — 19 берез. — Ч. 60.

Були у репертуарі театру, правда нечисленні, українські класичні драми — "Маруся Богуславка", "Циганка Аза" М. Старицького. Цими виставами В. Блавацький передусім віддавав данину національному характерові театру. Водночас, на відміну від тогочасного частого і ремісничого втілення цих драм, тут їх постановки дістали надзвичайно прискіпливе та нешаблонне режисерське рішення, де до нюансів були продумані усі мізансцени у достеменному виконанні уже зіграного за півроку акторського колективу.

Вершиною півторарічної роботи театру під художнім керівництвом В. Блавацького стала вперше реалізована на галицькій сцені постановка комедії М. Куліша "Мина Мазайло". За спогадами режисера, ця вистава, яку він готував в умовно-реалістичній формі іронічного гротеску, закумулювала весь творчий потенціал акторського складу. Доволі довга і складна робота над виставою тривала на винятковому піднесенні. Відкинувши амбіційність, усі актори в єдиному прагненні створити якнайдосконалішу в естетичному й ідейному вимірах виставу, самовіддано і наполегливо працювали над своїми, зовсім для них незвичними образами. Прем'єра стала явищем, засвідчивши, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний та цілеспрямований театральний колектив.

У липні 1930 р. у театр прийшов і працював до 1938 р. новий художній керівник — режисер і актор *Микола Бенцаль* (1891—1938). Незважаючи на нові, втім традиційні постановки драм "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської, "Гріх" В. Винниченка і популярної оперети "Життя Парижа" Ж. Оффенбаха, театр поступово втрачав темп та творчий потенціал роботи. Очевидно, що між режисером і акторами ще не був встановлений той важливий для повноцінної театральної діяльності внутрішній зв'язок повного взаєморозуміння і взаємодовіри. Але насамперед творчі й побутові (втрата постійного місця роботи у Станіславові) труднощі театру виникли у складний період світової та загальнодержавної економічної кризи, процесу пацифікації, а в результаті й політичної кризи 1930—1931 рр., які в цілому характеризували другу загальнонаціональну польську театральну кризу.

Усередині 1931 р. до театру повернувся В. Блавацький, який згодився спільно з М. Бенцалем провадити художнє керівництво. Принципи мистецької діяльності двох режисерів, як у розумінні конкретних засад сценічного процесу (репертуарна політика, завдання режисури, методика роботи з актором), так і в концептуальному розумінні суті й ролі театрального мистецтва, були зовсім відмінними. Водночас період їх співпраці відрізнявся злагодженим та рівномірним ритмом мистецької роботи. За узгодженим розподілом М. Бенцаль спеціалізувався у постановках оперет і українського репертуару ("Циганка Аза", "Сорочинський ярмарок" М. Старицького (за М. Гоголем), "Хмара" О. Суходольського, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Весела вдовичка" Ф. Легара, "Розведена" Л. Фалля, "Чесна Сузанна" Ж. Гільберта, "Лялька" Е. Одрана), а В. Блавацький працював у новій сучасній драматургії ("Несподіванка" К. Розтворовського, "Пурга" Д. Щеглова).

Водночас Блавацький змушений був витримувати розважальний характер діяльності театру. Цей напрям режисер заповнив незнайомим драматичним репертуаром, поставивши ряд невідомих комедій: "Грішниця на острові Паго-Паго" ("Седі") С. Моема, "Пан директор —

то я" А. Біссона і Ф. Карре, "Роксі" Б. Коннерса, фарс "Мужчина з минулим" Ф. Арнольда й Е. Баха і, як виняток, популярну оперету А. Суллівена "Мікадо". На відміну від її тогочасних численних стандартних постановок, режисер своєрідно та успішно потрактував оперету у стилі мистецької буфонади (сценограф — Ю. Нікітін). Але поза тим специфіка легкого жанру не завжди інспірувала особливі, виняткові режисерські рішення. У скромних можливостях мандрівного театру основний принцип режисури Блавацький і надалі вбачав у інтенсивній роботі з актором. Працюючи переважно уже з давно зіграними акторами (О. Кривицька, О. Ленська, Г. Совачева, Б. Паздрій, Ю. Нікітін, Л. Боровик, О. Яковлів, В. Королик, а також М. та О. Бенцалі), він зумів сформувати і довести їх майстерність до вершин. Усі вистави вирізнялись інтелігентним звучанням, ансамблевим стилем виконання і досконалою цілісністю.

Втім, незважаючи на інтелігентне співіснування двох режисерів, все-таки давалася взнаки невідповідність, так званий дуалізм їх мистецьких спрямувань, а власне, орієнтація М. Бенцаля на популярний музично-драматичний репертуар і неможлива тут установка В. Блавацького цілеспрямовано й творчо працювати у серйозному драматичному репертуарі. У вересні 1933 р. В. Блавацький організував новий колектив — Молодий театр "Заграва". Натомість співрежисером у Театр ім. І. Тобілевича прийшов Й. Стадник. Правда, його робота, попри цікаві музичні й драматичні постановки ("Королева кіна" Д. Гільберта, "Гра на замку" Ф. Мольнара, "Пепіна" Р. Штольца, "Корневільські дзвони" Р. Планкетта, "Розкішна дівчина" Р. Бенацького, "Те, що найважніше" М. Євреїнова), тривала з перервами і недовго — до середини 1935 р.

Разом із тим у цих змінах театрального керівництва прослідковується і чітке усвідомлення необхідності перебороти загальну тенденцію апатії у тогочасному українському театральному житті, яка виразно намітилась у період театральної кризи 1930—1931 рр. Гноблений окупаційним режимом український глядач потребував свого національного, але нового, актуального й оригінального репертуару. Популярний жанр переважно посередньої іноземної оперети уже певною мірою викликав роздратування: "...театр зі шкодою для себе й цілого українського загалу головну увагу у своєму репертуарі звертає на оперету, мовляв, тільки оперетка... дає поважну матеріальну підтримку театрові... Але зате безумовно більше нашої публіки на поважніших п'єсах... Тому, може, слід би одинокому нашому поважному театрові [Театр ім. І. Тобілевича. — *О. Б.*] йти назустріч бажанням передусім нашої публіки, служити її духовним потребам..."[13] Наприкінці 1931 р. Р. Купчинський також писав, що "одною з дуже важних причин занепаду нашого театру є брак репертуару" і "не якого-небудь, а відповідного до обставин і часів. Навіть старі п'єси, головно побутові, не можуть дочекатися якоїсь нової постановки, якогось нового сценічного помислу..."[14]

Безумовно, для практики театру ця концептуальна необхідність оновлення репертуару була вельми очевидною, а на основі немічного драматичного матеріалу — вкрай болісною.

[13] *Бар М.* Успіхи нашого театру і його вагання // Діло. — 1931. — 21 берез. — Ч. 63.

[14] *Купчинський Р.* За віно для української Мельпомени // Діло. — 1931. — 8 жовт. — Ч. 225.

За браком оригінальних п'єс означеної тематики галицькі письменники звернулись, очевидно, на замовлення Театру ім. І. Тобілевича, до практики інсценізації. Зокрема, драматурги Г. Лужницький і Л. Лісевич інсценізували повість Б. Лепкого "Мотря". Її прем'єра взимку 1933 р. стала справжньою сенсацією. Це був надзвичайно вдалий вибір. Вистава поєднувала усі вимоги публіки як ідейно-тематичного спрямування (героїчне минуле нації, маєстат українського гетьманства, патріотизм на тлі романтичного і водночас епатуючого кохання), так і мистецького характеру (високий рівень режисури та гри акторського ансамблю, ефектна сценографія й костюми). Відтак, натхненний успіхом театр уже влітку виставив наступну прем'єру повісті Б. Лепкого "Батурин" в інсценізації Лісевича. У постановці Блавацького вистава на тлі трагічної дії звучала з істинною патріотичною патетикою, вирізнялась сильними драматичними і динамічними мізансценами, незвичайними символічними, метафоричними сценографічними знахідками.

Вистави "Мотря" і "Батурин" започаткували новий напрям діяльності театру у національному героїко-романтичному репертуарі. Уже незабаром була поставлена трагедія В. Пачовського "Сонце Руїни" (режисер — Й. Стадник). Утім серйозні, нехай і патріотичні, вистави тривалий час глядача утримувати не могли. Популярність розважального музичного жанру і надалі залишалась безперечною. Досвідчений Бенцаль розсудив об'єднати ці два концептуальні фактори. На основі недавно виданої п'єси М. Угрина-Безгрішного з життя українських січових стрільців «Лицарі "Залізної Остроги"» Л. Лісевич і А. Курдидик написали лібрето оперети на три дії "Залізна Острога", музику — М. Гайворонський. Успіх був надзвичайний. Зі сцени промовляли реальні, ще не забуті з недавнього минулого герої у стрілецьких одностроях, зокрема легендарний, улюблений чотар Цяпка у виконанні М. Бенцаля.

Отже, театр знайшов рятівний і разом із тим непопулістський засіб досягнення успіху у глядачів в легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі. У пошуках нової подібної драматургії театр продовжив практику безпосереднього замовлення. І поступово навколо театру сформувалось навіть коло постійних авторів.

Так, зокрема, Театр ім. І. Тобілевича співпрацював з емігрантом зі Східної України М. Чирським. Його патріотична п'єса "Отаман Пісня" про маловідому національну визвольну партизанську війну з більшовиками у 1920-ті рр. у Східній Україні якраз відповідала тематичним і формотворчим вимогам режисури. На матеріалі п'єси Бенцаль вибудував логічну, захоплюючу, наповнену ефектними батальними сценами та пронизану піснями постановку. Другою була оперета М. Чирського "Лев з Абісинії".

З Театром ім. І. Тобілевича пов'язане становлення композитора Ярослава Барнича як творця нової української оперети. Перша його оперета "Дівча з Маслосоюзу" на лібрето В. Павлусевича хибувала на чималі недоопрацювання як музичного, так і драматичного характеру. Водночас вона, завдяки своїй завжди актуальній інтризі фінансово-шлюбних розрахунків, а тут ще й на тлі правдивого тогочасного побуту, можливостей та уявлень українця в Галичині й українця—емігранта з Америки, отримала безперечний бонус у публіки.

Усі оперети Барнича, що обов'язково опрацьовували хрестоматійну для цього жанру тему романтичного і щасливого кохання, були наскрізь проникнуті іде-

Сцена з оперети "Шаріка" Я. Барнича Українського народного театру ім. І. Тобілевича.

єю українськості. Найбільшу можливість для її втілення давала недалека, але вже легендарна, сповнена романтичним національним пафосом історія українського січового стрілецтва. Сам січовий стрілець, Барнич написав лібрето і створив, використовуючи багатий стрілецький фольклор, музику оперети зі стрілецького життя "Шаріка" (тексти пісень Ю. Шкрумеляка). Театр отримав бездоганний як у широкому потенціалі сценічного втілення, так і у беззастережному глядацькому сприйнятті новий оригінальний національний твір. Оперета створювала таку невловиму чаруючу атмосферу, в якій акторський ансамбль (О. Бенцалева — Шаріка, В. Карп'як — поручник Степан Балинський, О. Яковлів — чура Клим Гусак, а також О. Ленська, М. Слюзарівна, К. Кемпова, О. Посацька, І. Рубчак, А. Радванський, Л. Кемпе) об'єднувався майже на інстинктивному рівні й упродовж усієї дії непомильно існував у єдиній піднесеній тональності [15].

Третьою оперетою Я. Барнича, поставленою у Театрі ім. І. Тобілевича, була "Пригода в Черчі". Втім тут автор не зумів утриматись на попередньому рівні цілісного музичного і драматичного опрацювання. Хоча загалом вистава відзначалась добросовісною підготовкою та цікавим декораційним оформленням, проте у старанній грі акторів проглядалася деяка типова, стандартизована манера виконання [16].

Поряд із тим театр прагнув працювати у новому, серйозному і власне драматичному українському репертуарі. Зокрема, члени Спілки молодих пи-

[15] *Н[імчук] І.* Український Театр ім. Тобілевича: "Шаріка" — романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича // Діло. — 1936. — 22 груд. — Ч. 287.

[16] Дописи. Станіславів. Б.Л. З гостини Театру ім. Тобілевича. Прем'єра: "Пригода в Черчі" // Діло. — 1938. — 14 черв. — Ч. 136.

сьменників "12" Р. Антонович та З. Тарнавський на замовлення М. Бенцаля здійснили інсценізацію повісті "Гори говорять" відомого тогочасного письменника У. Самчука. У даному випадку рівень постановки залежав і від драматургії, і від режисерської майстерності. Стрижневий мотив повісті психологічно складних взаємин простого гуцула й інтелігентної мадярської дівчини інсценізатори перевели в проміжний епізод, а натомість рушійною основою вистави зробили безіндивідуалістичне масове тло національної боротьби. Своєю чергою, режисер, намагаючись наповнити динамізмом численні масові сцени, вирішив драму практично в оперетковій стилістиці. Хоча при необхідності він звертався до засобів психологічного театру, що взагалі спричиняло безлад у цілості постановки [17].

Цікавою репертуарною знахідкою стала історична драма І. Зубенка "Орленя". Тут майстерно були поєднані основні параметри безперечного успіху постановки в українського глядача: чітка структура п'єси, захоплююча дія, колоритність місця і часу XV ст., а основне — національна тема. Адже причиною усіх багатоманітних колізій драми, що відбуваються в оточенні королівського французького двору, є граф Григорій Орлик (А. Теплий/М. Бенцаль), який за заповітом батька Пилипа Орлика самовіддано захищає національну ідею. Усі дієві особи драми були реалістичні й не переобтяжені психологічним рисунком, що об'єднало акторський ансамбль у побутовій манері виконання. Водночас Бенцаль як постановник створив для цього "народного духу" [18] відповідне багате підґрунтя: широкий візуальний (багаті костюми, декорації) і музичний ряд (українські танці, пісні).

За схемою популярних нових колоритно-національних вистав була обрана й драма Е. Задвірського "Довбуш" ("Чорногора в огні"), в якій традиційно на побутовому рівні опрацьовувалась легендарна тема кохання Довбуша (М. Бенцаль) і Дзвінки (К. Кемпе) на тлі народних змагань за справедливість і рівність.

У тогочасному театральному національному галицькому процесі новоорганізований В. Блавацьким у вересні 1933 р. Молодий театр "Заграва" невдовзі зайняв місце українського репрезентативного театру поруч із Театром ім. І. Тобілевича. Основою театру стала трупа попереднього однойменного театру під керівництвом О. Степового (Н. Блавацька, Г. Істоміна, М. Степова, Н. Цісикова, Л. Сердюкова, К. і Л. Кемпе, Р. Зелез, Ю. Кононів, В. Шашарівський, В. Сердюк, А. Радванський), до якого поступово приєднувались актори Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, М. Опар, Г. Совачева, Л. і Я. Кривицькі, В. Левицька, Н. Мелехівна, І. Горбачівна, О. Данилко, Є. Курило, І. Цьолко, О. Неделко, А. Маруненко, Є. Левицький, Я. Пінот-Рудакевич, Я. Романчик, Ю. Горняткевич та ін.

На початковому етапі В. Блавацький, щоб налагодити контакт з очевидним "оперетково-фарсовим" актором і привчаїти його до нових режисерських вимог, опрацьовував широко розповсюджені, але виключно драматичні вистави. Пройшовши через "Мужчину з минулим" Ф. Арнольда і Е. Баха, "Часи Месії" Шолома Аша, "Буриданового осла" Р. Флера і Г. Каяве, "Несподіванку"

[17] Український театр ім. І. Тобілевича: "Гори говорять". Інсценізація з повісти У. Самчука — Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин // Діло. — 1935. — 15 листоп. — Ч. 306.

[18] Театр ім. І. Тобілевича: "Орленя", історичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка (Саля Театру Ріжнородностей) // Діло. — 1938. — 26 січ. — Ч. 17.

К. Розтворовського, режисер завершив цей вступний етап своєю постановкою з часів Театру ім. І. Тобілевича драми "Батурин". Поза тим, режисер удосконалив її барельєфним, символічним рішенням масових сцен, наповнив умовною, метафоричною сценографією (художник — Л. Боровик). На галицькому українському театральному ґрунті вперше була представлена постановка у її чистому класичному вигляді, у якій, за словами Г. Лужницького, "слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість" [19]. Ця вистава стала першою та знаковою у визначенні власне "загравського" концептуального модерного методу й стилю роботи.

Перед "Загравою" також стояло загальноактуальне питання репертуару, до того ж ще й особливого. В. Блавацький, упевнившись у "Батурині" у внутрішній налаштованості артистичних сил свого театру до реалізації його режисерської програми, інсценізував шість новел В. Стефаника під назвою "Земля".

На традиційній сцені з'явилась цілком оригінальна як за нерозважальним характером драматургії, так і за естетичним та формальним рішенням постановка. Вистава була проникнута патріотично-одухотвореною, майже літургійною, спроектованою одержимим ідеєю акторським ансамблем тональністю, яка невловимо охоплювала глядача. Режисер застосував тут новаторські у контексті галицького театрального процесу засоби виразності. Зокрема, ввів хор з п'яти постатей, що виконував водночас формальну статичну і змістовну об'єднуючу роль у сценічній єдності окремих новел. На контрасті хору й на фоні стилізованої лаконічної сценографії вирізьблено звучала складна і майстерно вимальована психологічна дія, живі образи якої змінювались майже у документальному темпоритмі. Завдяки такій чіткій архітектоніці постановки досягалась її стійка монолітність.

У пошуках нового репертуару В. Блавацький інсценізував романтичну повість М. Гоголя "Тарас Бульба". В основу постановки було закладено принцип романтичного видовища, де просто інсценізовано лише звучні драматичні сцени без заглиблення у психологічну мотивацію [20]. На сцені на тлі живописних казкових декорацій Л. Боровика винятково колоритно виглядали усі дійові особи, особливо сам Боровик у ролі Тараса Бульби.

Як інсценізатор В. Блавацький виявляв незвичайний дар сценічної композиції. Зокрема, по-новаторськи, з драматургічними поправками (трансформація монологів у діалоги) і нововведеннями (роль баби Хоми), зі зміною місця дії першої дії, у відмінній інтерпретації образної системи він поставив "заграну" драму М. Старицького "Ой, не ходи, Грицю".

Непересічні репертуарні вимоги "Заграви" врешті змогли задовольнити драми сучасного, уже відомого своїми п'єсами ("Жабуриння", "Акорди", "Подружжя в двох помешканнях") та інсценізаціями Г. Лужницького, який в майбутньому став особливо репертуарним драматургом театру.

Окремий цикл становили його патріотичні історичні драми "Ой, Морозе, Морозенку", "Дума про Нечая", "Лицарі ночі", інсценізація "Слова о полку Ігоревім". Дія кожної драми формувалась навколо легендарних народних героїв (полковники Нестор Морозенко,

---

[19] *Лужницький Г.* Український театр після визвольних змагань // *Лужницький Г.* Український театр. — Т. 1: Наук. праці. — Львів, 2004. — С. 274.

[20] "Тарас Бульба" на сцені театру "Заграва" // Назустріч. — Львів, 1934. — Ч. 6.

Данило Нечай, Тамаров, князі Ігор, Ярослав Осьмомисл, Святослав), які не були позбавлені звичайних людських рис (кохання, розпачу, страху), але водночас вони — могутні особистості високої честі й шляхетності з почуттям суспільного та морального обов'язку, а основне — сповнені істинної, непафосної любові до рідної землі.

Разом із тим "Заграва" гостро проживала і трагічну сучасність України. Театр здійснив постановку політично-національної трагедії О. Олеся "Земля обітована" про криваву трагедію галицької родини Крушельницьких, яка виїхала у Радянський Союз. Всі чотири дії були чітко вибудувані й витримані на єдиному надриві надлюдських переживань, вагань, душевних ударів, розпачу, жаху та божевілля. Ця вистава — вершина взаєморозуміння і мистецької співпраці автора й театрального колективу. Водночас режисер ще більш вирізьбив і підсилив звучання персонажів, наділив кожного власним світосприйняттям, завдяки чому творилась напружена атмосфера не тільки зовнішньої, а й внутрішньої трагедії. У співмірності та єдності емоційного переживання проблематики трагедії виконання акторського ансамблю було надзвичайно переконливим, зокрема у розумінні рівноцінності ваги кожної ролі (Шумицький — В. Блавацький, Шумицька — Г. Істоміна, Корців — Б. Паздрій, Кульчицький — Л. Боровик, Марійка — М. Степова).

У процесі роботи над чистими історичним і психологічним драматичними жанрами театр виробив свій унікальний потужний стиль постановки незнайомого на галицькій сцені жанру релігійної драми.

Це спрямування намітилось уже на початковому етапі при постановці історично-релігійної драми Г. Лужницького "Ой, зійшла зоря над Почаєвом". Скупий історичний факт облоги Почаївського монастиря татарами 1198 р. драматург обрамив у психологічно-емоційну форму великої та сильної віри й поклоніння Матері Божій його нечисленних монахів-захисників.

Але постановкою суто релігійного жанру у репертуарі "Заграви" стала драма Г. Лужницького "Голгофа", де драматург не вважав себе автором п'єси, а лише інсценізатором Євангелій. Режисер В. Блавацький, опираючись на апокрифічну структуру "Голгофи", за основу постановки взяв видовищну стилістику старовинних українських пасійних містерій. Відтак особливу увагу він приділив конструктивно-пластичній розробці дійства, динаміки якому надавали розміщені у різних площинах масові сцени. На їх тлі, вирішених за архітектонікою всесвітньовідомих живописів на біблійні сюжети, грі світлотіней, ритмізації масових сцен виразно проглядалась живописна скульптурність головних дійових осіб (Ісус Христос — В. Блавацький, Юда — Я. Пінот-Рудакевич, апостол Петро — Л. Боровик, Марія Магдалина — В. Левицька, Сатана — Б. Паздрій). Режисер домігся вищого ступеня невловимої літургійно-мистецької єдності з глядацьким залом.

За В. Ревуцьким, успіх "Голгофи" став стимулом, щоб створити іншу постановку "широкого релігійного видовища" [21]. Була обрана повість Г. Сенкевича "Камо грядеши", яку Г. Лужницький інсценізував у двох частинах ("Вініцій і Лігія" та "Смерть Нерона"). Поза безумовно неординарним режисерським рішенням, безперечною акторською майстерністю (Нерон — Л. Боровик, Вініцій — Є. Курило, Лігія —

[21] *Ревуцький В.* В орбіті світового театру. — Київ; Нью-Йорк, 1995. — С. 30.

Сцена з вистави "Голгофа" Г. Лужницького.

Н. Лужницька, Петроній — В. Блавацький, Попея Сабіна — В. Левицька, Євніце — М. Степова, Хілон — Я. Рудакевич, апостол Петро — О. Неделко) і оригінальною сценографією Л. Боровика новаторство цієї постановки полягало й у застосуванні виразного комунікативного сценічного взаємозв'язку актора з глядачем. Тобто вистава була розрахована не тільки на духовно-емоційний аспект сприйняття публіки, а вимагала від неї ще й певної інтелектуальної участі. Водночас у галицькій сценічній практиці вперше було застосовано прийом тривалої паузи, коли реалізація драматично-цілісних двох частин виходила за межу усталеного замкнутого сценічного часу 2—4 годин і розраховувалась на два театральні вечори. Це давало можливість глядачеві вдумливо, навіть медитативно осягнути тематику і проблематику вистави.

Відзначаючи Шевченківські дні, В. Блавацький 9 березня 1937 р. поставив п'єсу З. Тарнавського "Тарас Шевченко". Це були чотири картини з життя поета: "Два світи", "Двоголовий орел", "На засланні", "Вмирає людина". Вперше на українській сцені постать Шевченка трактувалась нетрадиційно — не як геній, пророк і національна святиня, а в площині звичайних людських ваганъ, терпінь та самотньої смерті. Разом із тим засобом актуалізації особистісних переживань поета режисер зумів перевести їх у площину всенародних цінностей національної і релігійної ідентичності. Власне, цим можна обґрунтувати тезу рецензента, що Блавацькому слідом за "Камо грядеши" вдалось створити "театр спільноти" [22]. Постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними й пафосними

[22] *Кульчицький О.* Театр "Заграва" в Коломиї: Тарас Шевченко — чотири картини з життя поета З. Тарнавського // Діло. — 1937. — 16 берез. — Ч. 57.

сценами. У виставі майстерно поєднувались усі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні, багаті костюми; бездоганна характеризація виконавців; а насамперед продумана і вибудувана В. Блавацьким гра численного, часто недовго існуючого на сцені, але чітко вирізьбленого акторського ансамблю (В. Левицька — княжна Репніна, Г. Істоміна — її мати, Я. Рудакевич — Закревський, В. Блавацький — генерал Дубельт, О. Неделко — граф Орлов, Б. Паздрій — М. Костомаров та ін.) з постійно присутнім протагоністом Л. Боровиком у ролі Шевченка [23].

Шукаючи відповідний до засад діяльності "Заграви" репертуар, Блавацький відкрив для себе ніколи сценічно не опрацьовувану драматургію Лесі Українки. Постановку у двох діях драматичних етюдів "Йоганна, жінка Хусова" і "На полі крові" він виразив у формі "Вечора Лесі Українки". Тут були усі складові концептуальних установок театру: релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура і психологічний рисунок системи образів драм у непересічній інтерпретації неоромантичної національної драматургії.

Вистава драм Лесі Українки стала певним підсумком пошукової експериментальної сценічної діяльності "Заграви", закумулювавши найвиразніші її прикмети. За багатьма ознаками, як стверджує І. Волицька, її можна трактувати у стилістиці монументального театру [24]. Адже у більшості постановок "Заграви", можливо, не завжди, з огляду на специфіку роботи мандрівного нефінансового театру, цілісно чи послідовно, але знаходимо класичні ознаки стилю: антипобутовізм, антипсихологізм, видовищність, настроєвість, використання засобів сучасної інсценізації (живописна і архітектонічна сценографія, широке застосування масових сцен, композиція цілості згідно з музичним рядом, застосування світлових ефектів), масове залучення глядача. Водночас стилістика такого театру засадничо опирається на виразний характер національного світогляду, який передусім закладений у драматургічному матеріалі. Театр "Заграва", на відміну від первинної оригінальної польської романтичної драми у польському монументальному театрі, таким репертуаром не оперував. І, власне, тут, очевидно, найбільш виразно проглядається український варіант монументального театру. В. Блавацький шукав репертуар у власних інсценізаціях прозових творів, а згодом таки віднайшов свого драматурга — Г. Лужницького. Цей автор проникливо зумів відчути і зрозуміти прагнення режисера до високої ідеї національного театру, який нероздільно бачив індивідуалістичні переживання в загальнонародному бутті. Власне, тим і зрима та оригінальність українського монументального театру, який знайшов свій міцний, суто національний стрижень "соборності" [25] на рівні масового і водночас індивідуалістичного патріотичного духовного та релігійного світосприйняття.

Втім ситуація розрізненого, а відтак неміцного національного театрального процесу постійно непокоїла національну еліту Східної Галичини. У 1930-ті рр. надзвичайно розрісся рух українських мандрівних театрів (нараховували бли-

[23] *Г. К.* Нова прем'єра "Заграви" в Коломиї (Новий Час, 1937, 13 березня) // Наш театр. — Нью-Йорк, 1992. — Т. 2. — С. 594—595.

[24] *Волицька І.* "Монументальний театр" Володимира Блавацького // ЗНТШ. — Т. 237: Праці театрознавчої комісії. — Львів, 1999. — С. 246—258.

[25] Там само. — С. 257.

зько 17 труп). Зовні це був ніби і позитивний аспект популяризації української культури. Але часто нерозбірлива й невиразна кількість цих труп тут навпаки лякала низьким, нерідко уже профануючим як мистецьким, так і національним рівнем. Потреба єдиного репрезентативного національного театру та театрального приміщення було пекучим і часто порушуваним питанням у тогочасній українській пресі [26]. Тільки у вересні 1938 р. запевнення українських кооперативів фінансувати український театр, але з виключною умовою злиття "тобілевичівців" і "загравістів" у єдиний колектив зуміли переконати їх об'єднатись у Театр ім. І. Котляревського.

Передбачалось, що Театр ім. І. Котляревського буде доволі механічним об'єднанням, де кожен з режисерів зі своїми акторами самостійно ставитиме власний репертуар. Утім невдовзі після прем'єрної вистави "Маруся Богуславка" М. Старицького раптово помер М. Бенцаль. Єдиним художнім керівником театру залишився В. Блавацький, який, маневруючи поміж почерговими старими виставами театру "Заграва" ("Слово о полку Ігоревім", "Вечір Лесі Українки", "Зоря над Почаєвом", "Цвіркун у запічку") і Театру ім. І. Тобілевича ("Орфей у пеклі", "Пригода в Черчі", "Орленя", "Шаріка"), намагався тактовно узгодити артистичні навики зустрічних труп. Режисер прагнув створити новий цільний акторський ансамбль, найкращим засобом для чого було формування нового спільного репертуару.

Відтак В. Блавацький відмовився від непростої стилістики "Заграви" і планував репертуарну політику згідно з потенційною майстерністю своїх різностильових акторів. Водночас він намагався обґрунтувати утворення нової трупи оригінальністю і неповторністю її роботи. Режисер запропонував цілком нову, ще сценічно неопрацьовувану сучасну галицьку українську драматургію.

Зокрема, уже 2 грудня 1938 р. було поставлено з елементами сатири і пародії сучасну комедію з життя міщанського Львова XVII ст. "Кирка з Льолею" ("Львівська спокусниця") Ю. Косача. Приваблювало, що це була п'єса з європейським настроєм. Застосована автором схема характерів-масок commedia dell'arte, введення старовинних церемоній (бенкет, суд) давала режисерові можливість вирішити постановку в антинатуралістичному, романтично-карнавальному стилі з використанням широкого спектра сценічних ефектів, зокрема буфонади. Це був дуже вдалий вибір п'єси і надзвичайно успішна, майстерно вибудована вистава, у якій змогли органічно віднайти себе та гармонійно співіснували різнопланові актори (В. Блавацький — Бальтазар Грабовський (Pantalone), Л. Кривицька / В. Левицька — Настуся (Izabella), Б. Паздрій — капітан Генріх Дінгоф (Capitano), Л. Боровик — доктор Жерунович (Dottore), В. Карп'як, Є. Левицький і А. Яковлів — слуги Бальтазара (zanni).

Б. Блавацький також вперше поставив комедію про галицьке спортивне життя "Муза на офсайді" І. Керницького. У ній змальовувались своєрідні галицькі типи-характери: директор і меценат спорту "розсіяний добряк" Бас (В. Блавацький), молодий поет (Я. Рудакевич), магістр Молодецький (Є. Левицький), донька Ірина (В. Левицька), недовчений медик Кліщик (О. Яковлів), личаківський спортсмен Скакун (В. Карп'як), "благочестива" тітка Меляся (Г. Совачева). Легка й розважальна ви-

[26] Нова ситуація в нашому театрі // Діло. — 1934. — 21 жовт. — Ч. 281; З наших театральних справ: Загальні збори "Кооперативи Український Театр" у Львові // Діло. — 1935. — 26 берез. — Ч. 51.

става подобалась публіці, власне, завдяки комічній дії та ситуаціям, веселим перипетіям, смішним образам і дотепам.

Водночас тогочасна вкрай напружена ситуація українсько-польських суспільно-політичних відносин збурила В. Блавацького поставити історико-героїчну трагедію "Цариця Грузії" ("Зрада") О. Сумбатова. Патріотична тема п'єси — боротьба за незалежність у Грузії виразно транспонювалась на український грунт. Вистава відбувалась у неозначеному часі, а її сценографію формувала національна атрибутика (народний одяг, кресала). Цікаво, що почуття патріотизму драматург побудував на основі первинного інстинкту, завдяки чому всі образи у трагедії мали незмінний прямолінійний характер (Л. Кривицька/М. Степова — мудра цариця Грузії, Л. Боровик — жорстокий Сулейман-хан, В. Блавацький — філософ і патріот селянин Глаха, Б. Паздрій — грузинський князь зрадник Отар-Бег, І. Рубчак — благородний батько Саба та ін.). Тут Блавацький застосував пафосну романтичну стилістику, що була близькою, навіть типовою для колишньої трупи Театру ім. І. Тобілевича.

У контексті тогочасної національної спраги вкрай животрепетною була шевченківська тематика. В. Блавацький продовжив практику оригінальних шевченківських вистав. Під назвою сценічного образу "Тополя" режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким балад Шевченка "Тополя", "Причинна" і "Утоплена". Згідно з романтичними творами поета, вистава була витримана у романтично-казковій стилістиці. За досвідом попередніх шевченківських вистав В. Блавацького, в основі постановки для досягнення пафосного емоційного й психологічного напруження було максимально використано контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе і безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків і мавок, а на кінець — статична сцена-оповідь, де біля тополі зібралась уся громада: чумаки, вдова, хлопці й дівчата, чабан, кобзар) у зіставленні з переживаннями, діями і вчинками головних дійових осіб — Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Настроєвість і водночас динаміку у виставу вносили сцени персоніфікованих, згідно з фольклорною традицією, дерев: тополя — Галя, явір — Козак, верба — Свекруха, кущ калини — пара закоханих [27].

У Театрі ім. І. Котляревського останньою прем'єрою стала оперета Я. Барнича "Гуцулка Ксеня", сповнена романтичними пригодами і принадною, чаруючою та колоритною гуцульською екзотикою.

Прихід у вересні 1939 р. радянських військ фактично припинив існування театру. За рік діяльності трупа не віднайшла свого оригінального стилю. З одного боку, причина ніби полягала в різностильовості об'єднаних труп, незважаючи на те що В. Блавацький намагався врівноважити акторське співіснування. А з другого — тут проглядається специфіка меценатства. Начебто і відрадно, що міцне фінансове забезпечення кооперативами нарешті давало українському театрові можливість зосередитись на означеному репертуарі й не вдаватись до касово-рятівних, невисокого ґатунку фарсів, оперет тощо. Втім вимоги замовника водночас диктували дещо однобоку репертуарну політику, коли вибір вистав насамперед залежав від їх національної тематики, що своєю чергою провокувало певну пасивність режисерських формотворчих пошуків і рішень.

---

27 Український театр ім. Котляревського: "Тополя" // Діло. — 1937. — 11 черв. — Ч. 131.

Перебуваючи в умовах державницького несприяння, українські сценічні діячі шукали нових, свіжих і, власне, політично поміркованих форм театральної діяльності. Це стало поштовхом для стрімкого розвитку театрів малих форм на основі популярного у Західній Європі естрадного жанру — ревю. Він передбачав низку гумористичних, саркастичних чи пародійних сценок-скетчів, що перепліталась із музичними, вокальними і танцювальними номерами, які драматично й сценічно об'єднували одна або декілька дійових осіб і спільна тематика. Водночас ревю було зручним сценічним жанром, що не вимагав об'ємного облаштування, а також численного та сталого, з огляду на короткочасність і довільність виступів, акторського складу.

Уперше українська галицька трупа естрадного характеру, так звана артистична сценка "Співомовки" була утворена навесні 1920 р. з ініціативи С. Чарнецького та Л. Лепкого. Основою трупи були артистка Українського державного театру М. Лебедєва, яка співала романси, і Я. Давидович, котрий читав монологи і співав куплети. Невдовзі Я. Давидович утворив власну із різноманітнішим репертуаром літературно-артистичну сценку "Розрада", що, проте, після п'ятимісячних успішних гастролей Галичиною (20 вистав) припинила свою діяльність [28]. "Розрада" вже як літературно-артистичний театр відновила свою діяльність при СДУТМ Галичини восени 1922 р. (режисер — Я. Давидович, конферансьє — В. Сорокова, капельмейстер — О. Шлапаківна). Програми театру називались вечорами пісні, гумору та сатири, де драматичні монологи ("На злобу дня" Г. Поліщук-Орлівни, "В своїм репертуарі" Я. Давидовича) чергувались із вокальними номерами (романси під гітару виконував О. Благодіра; куплети "Розрада", "Мужчини всего світа" співала В. Сорокова; "Модерний Львів" — дует В. Коссака і Я. Давидовича, "Чардаш" та "Арлекін і Колумбіна" — Я. Давидович і Багріятон), які перепліталась з інструментальною музикою (Концерт "D moll" Вєнявського, "Allegro moderato" О. Шлапаківної, "Romanze", "A la Zingara"). А центральним номером таких вечорів обов'язково була одноактна оперета ("В чужій шкірі", "Влодусь має поправку" Ю. Ігоркова на музику Я. Ярославенка [29]). Наприкінці 1925 р. Я. Давидович організував нову, власне ревю-трупу "Сфінкс", а у 1930-ті рр. — "Хмаролом".

Сцена з ревю у театрі "Дзеркало".

[28] *Лаврінович К.* Дещо про кабаре // Театральне Мистецтво. — Львів, 1922. — Жовт. — Вип. 7/8. — С. 5—6.

[29] Літ. артистичний Театр при Союзі Укр. Театр. Мистецтва у Львові "Розрада" // Театральне Мистецтво. — Львів, 1922. — Вип. 6. — С. 16; О. Ярослав Давидович // Там само. — С. 18.

У січні 1926 р. письменники Р. Купчинський і Л. Лепкий створили гротесковий Український театр ляльок. Його перша програма "Український Вертеп" ("Вертеп наших днів") у сатирично-гумористичних, гротескних фарбах змальовувала злободенні настрої та стан тогочасного суспільства, на тлі якого поставала галерея відомих сучасних діячів. Український театр ляльок під назвою "Новий Вертеп" діяв до 30-х рр. [30]

У 1930-ті рр. діяла сценка "Богема" П. Сороки, яка у складі професійних акторів (М. Сабат-Свірська, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, П. Сорока, О. Ольський, Й. Гірняк, М. Бодак, І. Стерпак, Т. Купчинський, учні пластично-ритмічної школи О. Суховерської), композиторів (В. Балтарович), декораторів (Р. Чорній, А. Малюца) працювала також у інших жанрах, зокрема ставила музичні комедії Г. Лужницького "Жабуриння" та "Інваліди" [31].

У цей же час працював ревю-опереткoвий мандрівний театр "Криве дзеркало" під мистецьким керівництвом Я. Стадника. Тут ставили монтажі слова, пісні й танці ("Наш темперамент", "Тримаймося, не даймося ревії"), авторами яких були сучасні галицькі письменники і театральні діячі (Л. Лепкий, С. Чарнецький, Р. Сливка, Я. Давидович, Я. Стадник) та композитори (В. Балтарович, О. Курочко, В. Безкоровайний, О. Радіяш). Тут також грали і такі популярні п'єси, як "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Цілунок перед дзеркалом" В. Фодора, "Подружжя в двох помешканнях" Г. Лужницького, "Тернистим шляхом на Соловки" Р. Сливки, "Жовта лата" А. Гранаха, "Орлов" Б. Граніхштетена, "Доріна" Д. Гільберта тощо [32].

У 1930—1937 рр. під артистичним проводом П. Сороки, згодом О. Остої, у Східній Галичині та Буковині виступав ревю-театр "Цвіркун". Акторами трупи були С. Стадникова, В. Сорокова, П. Сорока, Р. Залуцький, О. Остоя, С. Орлян, К. Козак-Вірленська, Ю. Якимова, О. Залуцька, Г. Кульчицька, Р. Сливка та ін. Репертуар складали "Не банкротуємо", "Як вертіти, то вертіти", "Все для ідеї", "Біда біду перебуде", "1+1=3", "Бо хто не ризикує", "Весняні настрої" Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, С. Чарнецького, П. Сороки, Г. Лужницького, А. Курдидика, Р. Сливки та ін. Поза коротким естрадним жанром театр також працював і в популярному музично-драматичному репертуарі ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Черці" С. Гіляра тощо) [33].

У міжвоєнному двадцятилітті у Східній Галичині надалі активно, у різноманітних виявах розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське громадське товариство "Просвіта" утворило окрему театральну комісію (І. Туркевич, О. Загаров, С. Магаляс, І. Брик, Й. Стадник, Г. Гануляк, Г. Сіятовський, С. Шах, В. Шиян, М. Галущинський), яка при численних філіях і читальнях координувала й організовувала роботу аматорських театральних гуртків [34]. З цією метою тут утворюва-

[30] *Р[удницький] М.* "Новий Вертеп": Ляльковий театр. Саля Музичного Товариства ім. Лисенка // Діло. — 1930. — 24 квіт. — Ч. 88.

[31] *Н[імчук] І.* Сценка "Богема": "Жабуриння". Музична комедія на 6 картин Меріям-Лужницького, музика В. Балтаровича (Саля "Кольосею") // Діло. — 1933. — 9 лют. — Ч. 30.

[32] *К-с.* Гостина театру "Криве дзеркало" // Діло. — 1933. — Ч. 38; *Клим[овський] Я.* Театр "Криве дзеркало" під кер. Яреми Стадника // Наш театр. — Нью-Йорк, 1992. — Т. 2.

[33] *Н[імчук] І.* Львівський Український Театр "Цвіркун": "Ой, не ходи, Грицю" — народня драма Старицького. Виступ Михайла Островерхи // Діло. — 1931. — 30 груд. — Ч. 292.

[34] В справі аматорських театрів // Театральне Мистецтво. — 1922. — Вип. 1. — С. 2—4.

ли театральні бібліотеки, видавали підручники для влаштування аматорських театрів ("Драмгурток на селі" Л. Болобана, "Характеризація в аматорськім театрі" О. Скалозуба, "Як улаштовувати сільський театр" Д. Толбухіна), у серії "Народна бібліотека" друкували рекомендований репертуар, ноти до вистав, публікували методичні театрознавчі статті з акторської та режисерської майстерності, випускали фаховий журнал "Аматорський порадник", виготовляли для оренди декорації, гардероб, реквізит, бутафорію, відряджали для допомоги аматорам професійних інструкторів-режисерів, провадили театрально-драматичні курси тощо.

Різновидом тогочасного українського аматорського театрального мистецтва можна вважати робітничий театральний рух [35]. У 1925 р. на базі просвітянського гуртка "Робітнича сцена" було організовано статутний Кооператив "Робітничий театр", на чолі якого стояли Надзірна рада (голова — М. Вовк, режисер — А. Матулівна) й Управа (актори Й. Завадка, К. Пелехатий, Й. Макарук). Виконуючи завдання політичної агітації та пропаганди, кооператив проводив просвітницьку діяльність (видання п'єс, організація драматичних курсів, комплектування мандрівних бібліотек тощо), виконував роботу інформаційно-ідеологічного характеру (журнали "Вікна", "Жива сцена", "Масовий театр"), але насамперед провадив активну театральну практику. Для виконання революційної функції політичної сцени робітничий театр використовував нетрадиційні засоби виразності. Зокрема, його репертуарний діапазон змістовно і формально вимагав цілком відмінної драматургії. Крім класичних драм соціального звучання М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, М. Горького, Г. Гейєрманса, Г. Гауптмана, тут на замовлення створювали нові п'єси соціально-революційного змісту ("Безробітні", "Підземна Галичина" М. Ірчана, "99 %", "Осередок" Я. Галана, "Перші хоробрі" Я. Могили, "Під крилами церкви" А. Бедзика тощо), А. Матулівна здійснювала авторські інсценізації ("Фата моргана" і "Коні не винні" М. Коцюбинського, "Жерміналь" Е. Золя, "Мати" М. Горького), а також послуговувались різноманітними формами агітаційно-масових вистав, зокрема літературно-музичними композиціями, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж ("Саул" і "Сон" Шевченка, "Борислав сміється", "Каменярі" і "Думи пролетаря" Франка, "Три сини" та "На майдані" Тичини). Такі вистави передбачали тісний зв'язок театру із суспільною реальністю, єдність сцени й публіки, колективну творчість, що мало б відрізняти соціалістичний театр від індивідуалістично-міщанського. Втім робітнича сцена працювала відокремлено від загального українського театрального руху у Галичині. Впродовж своєї активної діяльності (до 1932) їй не вдалось привернути визначних професійних артистичних сил, створити твердого мистецького підґрунтя, виховати численних ідейних послідовників і врешті здобути масового глядача.

У межах аматорського театрального процесу вирізняється також рух "Дитячий театр". Це явище прикметне тим, що не професіонали грали вистави для дітей, а власне діти різного віку безпосередньо творили постановки. Всюди діяли дитячі аматорські театри і дитячі гуртки. Разом із тим дитячий театральний рух розвивався ненормовано: не мав конкретних координаторів і означе-

[35] *Мельничук-Лучко Л.* Тернистим шляхом. — Львів, 1961. — С. 36—62; *Арсенюк Н.* Революционный театр Западной Украины (1920—1930 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Тбилиси, 1977. — С. 1—18.

ної програми діяльності. Ним опікувались різні організації: товариства "Просвіта", "Рідна школа", Українське крайове товариство охорони дітей і опіки над ними, "Дитячий захист Сестер Василіанок". А в основі завдань дитячого театрального руху лежала самоочевидна засаднича мета виховного національно-освітнього характеру. Власне за таким принципом тогочасні драматурги творили надзвичайно широкий і багатий дитячий репертуар, який друкували видавництва "Світ дитини", "Русалка" (серія "Діточий театр"), "Бистриця" (серія "Діточі читанки"), Українського педагогічного товариства. Тематично дитячі драматичні п'єси чи опери поділялись на шевченківські ("Сон на могилі Тараса Шевченка" Ю. Шкрумеляка, "Дядько Тарас" В. Полянського); релігійно-обрядові ("Святий Миколай" Я. Вільшенка, "Український вертеп" І. Габрусевича, "Маланка" М. Дашкевича, "Гагілки" М. Михаська, "Зима й весна" Дніпрової Чайки); історико-пізнавальні ("Княжна Анна" І. Зубенка, "Печери" В. Софронова, "Русалка Дністрова" К. Малицької); казкового, пригодницького чи ігрового характеру ("Золотий черевичок" Г. Орлівни, "Стріча в лісі" Л. Верховинки, "Іменини Влодка", "Лісова казка" М. Ваврисевича, "Робін Гуд" С. Заяїцького, "Іменини" Г. Марусина, "Пригоди лиса Панаса" В. Хроновича, "Червона шапочка" Я. Вільшенка, "Коза-дереза" М. Лисенка) тощо.

В умовах державного несприяння і виключного самозабезпечення єдиним способом існування, основною і визначальною формою української театральної практики залишався мандрівний театр. У багатьох випадках мандрівні трупи були невисокого професійного і мистецького рівня, нестабільними і нетривалими. Втім у пошуках глядача вони невтомно й наполегливо освоювали маргінальні культурно "незаймані" українські території.

Лемківщина. Донедавна цілком забуту Лемківщину тепер часто відвідували численні українські трупи: Український наддніпрянський театр Н. Бойко, Український театр І. Волощука, Новий український театр О. Карабіневича, Український театр "Мельпомена" М. Айдарова, Український народний театр ім. М. Садовського, Український театр Б. Сарамаги тощо. Вони показували тут увесь свій активний і пасивний репертуар. Але особливою популярністю користувались п'єси національного характеру — від уже малопопулярної у Галичині так званої побутовщини до галицької історичної та сучасної народної драматургії ("Гетьман Полуботок" О. Барвінського, "Пісня Бескиду" Луковича (обряд лемківського весілля). На Лемківщині також провадило активну культурно-освітню роботу товариство "Просвіта".

Волинь. На початку 1920-х рр. на волинських землях (Західна Волинь, Південне Підляшшя, Полісся і Холмщина) спостерігалось значне національне відродження. На початковому етапі приєднання до Польщі Волинське, Поліське, Брестське, Люблінське воєводства мали своїх національних представників у Польському сеймі, між ними і українською Галичиною поширювався політичний та кооперативний рух. Активну культурно-просвітницьку діяльність тут провадило товариство "Просвіта", організовуючи, зокрема, аматорський театральний рух [36]. А на початку 20-х рр. у Західну Волинь прибула

[36] *Селянин.* Волинь. Дубно // Театральне Мистецтво. — 1922. — Вип. 6. — С. 12—13; З діяльності аматорських гуртків: Волинь // Театральне Мистецтво. — 1923. — Вип. 5. — С. 77; З діяльності аматорських гуртків: Холмщина // Театральне Мистецтво. — 1923. — Вип. 1. — С. 14; *Мурський П.* Амат. театральна анкета в Белзі // Театральне Мистецтво. — 1924. — Вип. 2. — С. 42—44.

наддніпрянська політична еміграція, в середовищі якої було створено численні мандрівні театральні трупи. У 1920 р. у Ковелі під дирекцією Т. Руденко постав Український наддніпрянський театр, який працював на території Волині й корінних землях Польщі до 1939 р.[37] У 1921—1924 рр. на північні землі Польщі в'їхали Український наддніпрянський театр О. Міткевич і Український наддніпрянський театр під дирекцією Н. Бойко. У 1922 р. М. Айдаров організував у Луцьку театр "Відродження", у 1928—1939 рр. під керівництвом М. Певного тут працював Волинський український театр [38]. На Волині й Поліссі діяли трупи М. Комаровського, Г. Березовського, О. Залевського, М. Орла-Степняка, гастролювали галицькі Український драматичний театр І. Когутяка, Український львівський театр Й. Стадника, а також трупа В. Авраменка.

Утім свобода пересування мандрівних українських театральних труп поміж Волинню і Галичиною тривала недовго — від 1924 до кінця 1930 р., коли внаслідок пацифікації та виборчого терору було твердо усталено так званий сокальський кордон, що остаточно розривав будь-які економічні, політичні й культурні зв'язки між північними і східними українськими землями Польщі. Відтак відомості про розвиток національного театрального життя на північних землях стали дуже скупими. Спорадично у галицькій українській пресі з'являлись поодинокі короткі повідомлення про виступи на Волині Української драматичної трупи під дирекцією І. Городничого, Українського народного театру "Промінь" М. Комаровського, Волинського театру М. Певного, театру В. Крижанівського, Холмського театру під керівництвом А. Салабая тощо. Втім очевидно, що ці трупи діяли короткочасно і цілісного повнокровного театрального процесу не творили.

Тогочасне українське театральне життя у Східній Галичині та на Волині було різко перерване радянським вторгненням у вересні 1939 р., що хронологічно точно зафіксувало його у рамках європейського міжвоєнного двадцятиліття. Своєю чергою, міжвоєнний український театральний процес у межах незалежної Другої Речі Посполитої, на відміну від польського рівномірного двоетапного розвитку, розділяється трьома болісно усугубленими національно-політичним гнобленням стадіями: державної невизначеності 1919—1923 рр., подальших жорстких державних адаптаційних 1924—1930 рр. і пацифікаційний етап у 1930-х рр. Разом із тим, незважаючи на наскрізний стан пригнічення, національний театр Східної Галичини оперував і розвивав потужний творчий і мистецький потенціал. На початку 1920-х рр. було організовано статутні товариства — Союз діячів українського театрального мистецтва і кооператив "Український театр", які своєю діяльністю насамперед піднесли суспільне значення і становище українських театральних діячів. Українські театри працювали у найприкрішому, вкрай несприятливому для творчості мандрівному статусі. Однак українське театральне мистецтво незмінно оновлювалось, що здійснювалось не завдяки діяльності виключно лише окремих модерних чи експериментальних колективів, а у процесі рутинної праці традиційних труп. Їх репертуарна політика була насиченою, але насамперед еклектичною, яка, згідно з вимогами широкого загалу, поєднувала традиційні українські соціально-побутові ви-

[37] *Wiszka E.* Emigracja ukraińska w Polsce 1920—1939. — Toruń, 2004. — S. 576—580.

[38] *Stępień S.* Pod znakiem Melpomeny i Talii: Ukraiński teatr w Polsce międzywojennej // Ukraina: Teksty i konteksty. — Warszawa, 2007. — S. 540.

стави, різнорідний популярний розважальний репертуар модних комедій, фарсів, ревю, оперет тощо. Водночас тут на основі сучасної української драматургії чи інсценізацій успішно ставили і новаторські вистави. Навіть на менших сценах з'являлись репертуарні нововведення. Поряд із цим провадили пошукову роботу в постановочному мистецтві: замість достосовуваних декорацій і задників використовували спеціальні й сміливіші сценографічні рішення, все більшого значення набувала функція режисера-постановника, а в акторській майстерності спостерігались тенденції до більш модерної, ансамблевої гри. У той час з'явились мистецькі театральні колективи, а також нові покоління акторів, режисерів, сценографів, драматургів, які згодом відіграли значиму роль у наступній історії української сцени.

Буковина. Водночас національне політичне і культурне життя на українських землях Буковини і Марморощини було ще під жорсткішим, ніж у тогочасній Польщі, режимом румунської окупації і майже не розвивалось. До 1932 р. тут поступово закрили всі українські культурні товариства, обмежили вжиток української мови в адміністративній та освітянській галузях, заборонили всі українські газети [39]. Звичайно, що український театральний рух тут також розвивався несистемно. Недовготривало (липень 1918 — січень 1919 рр.) при товаристві "Руський народний дім" у Чернівцях працював, утворений з професійних акторів львівського театру "Української бесіди" Український чернівецький театр. Улітку 1920 р. С. Терлецький організував тут напівпрофесійний Український театр. А у 1923 р. театральну діяльність при чернівецькому товаристві "Руський міщанський хор" почала провадити українська трупа під керівництвом режисерів і акторів І. Дудича й І. Дутки. У 1928 р. вони об'єднались в Народний театр. Це дало можливість розширити репертуар складнішими і багатоперсонажними п'єсами ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Вій", "Невольник" М. Кропивницького, "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка тощо). Трупа часто виїжджала на гастролі Буковиною і Бессарабією. На початку 1932 р. десять акторів театру (С. Терлецький, І. Дудич, І. Дутка, В. Дячук, С. Дубиневич та ін.) на вимогу влади успішно склали іспит акторської майстерності у Будапештському національному театрі. У 1933—1934 рр. ця трупа на чолі з І. Дуткою, а згодом із С. Терлецьким та І. Дудичем стала "Драматичною секцією" товариства "Буковинський кобзар". Тут, як у стаціонарному театрі, було запроваджено трирозрядну форму оплати. У цих умовах роботи значно збагатився репертуар. Крім традиційних й популярних українських п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Шатковського, Б. Грінченка, театр працював і в модерній драматургії: "Брехня" В. Винниченка, "Вантаж" Я. Галана, "Батько" А. Стріндберга, "Живий труп" Л. Толстого. Втім влада постійно погіршувала умови існування українського театру: 1938 р. було закрито товариство "Буковинський кобзар", а 1939 р. режисерам С. Терлецькому, І. Дудичеві, І. Дутці взагалі було заборонено працювати на українській сцені [40].

[39] *Магочій П.-Р.* Історія України. — Київ, 2007. — С. 512—515.

[40] Реконструкцію українського театрального процесу на Буковині міжвоєнного періоду здійснено на основі статті В. Русака "Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 року" (Наш театр. — Т. 1. — С. 173—200); *Сулятицький Т.* Чернівецький театр імені О. Кобилянської. — Чернівці, 2004. — С. 9—26.

Учасники відзначення 70-річного ювілею Театру товариства "Українська бесіда" у Львові. 1934.

Повсякчас у прикордонні українські землі сусідньої Росії заїжджали галицькі Український театр під дирекцією І. Когутяка, Український наддністрянський театр, закарпатський український аматорський театр "Нова Сцена".

Закарпаття. Окреме місце у міжвоєнному українському театральному процесі посідає Закарпатська Україна разом із Пряшівщиною. Ці землі добровільно у травні 1919 р. приєднались до Чехословацької Республіки; становище українців тут, на відміну від жорстких окупаційних умов Польщі й Румунії, значно покращало. Русини-українці у своєму губернаторстві Підкарпатська Русь зі столицею в Ужгороді були "державною національністю", хоча тут вони також перебували під тиском місцевих агресивно налаштованих угорців (мадярів). Відтак у національному культурному житті почали відбуватись значні зміни. У січні 1921 р. при новозаснованому товаристві "Просвіта", на базі Музично-драматичного товариства "Кобзар" і Драматичного гуртка "Просвіти" було відкрито професійний Руський театр, що мав власний устав. Художнє керівництво театром обійняли професійні режисери М. Біличенко і М. Приємська. На початковому етапі робота трупи, що складалась в основному з аматорів, передусім базувалась на популярному народно-побутовому репертуарі ("Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Суєта", "Хазяїн" І. Карпенка-Карого, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Учитель" І. Франка, "Верховинці" Ю. Коженьовського тощо) і концертних програмах ("Народні веснянки, забави і танці", "Святковий концерт Т. Шевченка").

Короткочасно, не встигнувши здійснити обіцяні оновлення репертуару і організацію театральних курсів, у театрі "Просвіти" працював (з 1 квітня 1921 р.) режисер Київського державного драматичного театру Б. Крживецький.

Розквіт театру "Просвіти" настав за дирекції М. Садовського (1921—1923). Новий художній керівник насамперед

сформував професійну трупу, зібравши розпорошених по Галичині інтернованих і цивільних акторів-емігрантів з колишнього Державного народного театру УНР (В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, М. Певний, О. Левитський, П. Чугай, М. Кричевський, М. Миленко та ін.). Відтак режисер зосередився на відомих акторам народних побутових чи трактованих режисером у побутовій естетиці виставах, більшість з яких стали прапрем'єрами на ужгородській сцені ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Чорноморці", "Зимовий вечір", "За двома зайцями" М. Старицького, "Дай серцю волю", "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Мартин Боруля", "Сто тисяч", "Бондарівна" І. Карпенка-Карого, "Бояриня" Лесі Українки).

Преса захоплювалась високопрофесійним акторським і режисерським мистецтвом М. Садовського, майстерною ансамблевістю його постановок. У наступному сезоні М. Садовський, коли до трупи приєднались ще актори Г. Березовський і М. Авсюкевич-Березовська, розширив репертуар. На сцені, окрім органічних побутових вистав, з'явилась нова українська і європейська драматургія: "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Молода кров", "Панна Мара" В. Винниченка, "Земний рай" Ю. Горста, "Чортиця" К. Шенгера, "Останній мужчина" Ф. Свободи, "Хмарки" Я. Квапіля і навіть "Примари" Г. Ібсена. Втім ці постановки не були численними чи надзвичайними, щоб здійснити відчутне зрушення у суспільному глядацькому сприйнятті. Водночас проблема полягала не стільки в європейському репертуарі, скільки винятково в жанровому діапазоні. Вимоги часу, євроцентричного місця дії, публіки, а відтак конкуренції диктували потребу універсального розважального, а саме музичного жанру (європейські музичні драми, оперети і опери).

Однак М. Садовський принципово не змінював уже усталеного напряму. Разом із тим за два роки він вичерпав побутовий репертуар. Адже нові постановки на сцені кожного територіального театру довго не трималися, і репертуар вимагав постійного, темпового оновлення. Через два сезони М. Садовський Руський театр товариства "Просвіта" залишив. Але поза його суперечливим виходом із ужгородського театру, значення діяльності режисера було величезне: на високому рівні мистецького керівництва він утвердив статус істинного професійного національного театру, запровадив і усталив найновіші принципи професійної режисерської та акторської майстерності реалістично-побутового театру, зміцнив ансамблевість трупи тощо. Тим самим він підготував поважний ґрунт для наступної діяльності О. Загарова, який після Львівського театру товариства "Українська бесіда" працював тут упродовж 1923—1925 рр.

Звичайно, що О. Загаров запровадив уже вироблену, пристосовану до вимог територіального театру програму своєї попередньої артистичної діяльності, базовану на принципах реалістично-психологічного театру. Але насамперед він у «Правильнику Руського театру товариства "Просвіта"» затвердив строгу форму чіткої організації мистецького і адміністративного театрального процесу.

При художньому керівництві О. Загарова театр "Просвіти" здобув авторитет високопрофесійного театру з вишуканим "світовим" репертуаром. У перший сезон режисер поставив свої визначні львівські постановки з нової української та західноєвропейської драматургії ("Гріх", "Натусь", "Закон" В. Винниченка, "Батько" А. Стріндберга,

Руський театр товариства "Просвіта" під керівництвом М. Садовського. Ужгород. 1921.

"Мірандоліна" К. Гольдоні, "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, "Візник Геншель" Г. Гауптмана, "Гедда Габлер" Г. Ібсена, "Місс Гобс" Джером-К. Джерома).

Безумовно, що повноцінна концептуальна реалізація цих вистав потребувала особливої акторської підготовки, яку на перших порах О. Загаров покладав на свій з довголітньою партнеркою М. Морською провідний акторський дует. Тон вистав значно підтримували прибулі львівські актори І. Даньчак, Г. Совачева, Ярослав і Ярослава Барничі, І. Рубчак, а також опорою загаровських вистав були професійні актори з попередньої трупи: П. Чугай, О. Левитський, К. Левитська, М. Певний, Ф. Базилевич.

Утім умови територіального театру, значна непідготованість глядача диктували О. Загарову стримувати амбіції серйозного драматичного репертуару. Поступово режисер переорієнтувався на еклектичну репертуарну політику. Він ставив численні комедії та фарси ("Герої" Б. Улоя, "Ернст" О. Уайльда, "Верблюд вухом голки" Ф. Лангера, "Темна пляма" Т. Кальдебурга, "Золота книжка" О. Толстого), розраховував на епатаж символістської поетики ("Царевич Олексій" Д. Мережковського) і навіть ставив українську побутову драматургію ("Невольник" М. Кропивницького, "Борці за мрії" Б. Грінченка).

Разом із тим О. Загаров у репертуарі театру передбачав вагому частину популярних музично-драматичних вистав. Функції режисера опери і оперети він почергово доручав різним режисе-

рам, часто поєднуючи завдання театрального диригента й постановника музичних вистав. Скажімо, постановки "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Княжни Чардашу" І. Кальмана здійснив Ю. Гаєвський; опер "Продана наречена", "Поцілунок" Б. Сметани, оперети "Заручини при ліхтарях" Ж. Оффенбаха — чех Е. Паржизек; а опер "Жидівка" Ж.-Ф. Галеві, "Галька" С. Монюшка і оперет "Циганський барон" Й. Штрауса, "Барон Кіммель" В. Колло — Я. Барнич.

Власне, репертуар був домінуючим і визначальним в ужгородських умовах чинником визнання статусу театру. Цей принцип наслідували наступні, після від'їзду О. Загарова, режисери. Ними мимоволі стали драматичні актори М. Певний і О. Левитський, які намагались рівномірно презентувати драматичний народно-побутовий та новий європейський репертуар. Зокрема, М. Певний поставив "Марусю Богуславку" М. Старицького, "Чумаків" І. Карпенка-Карого і "Тітку Карла" Т. Брандона, "Забавки" А. Шніцлера, а О. Левитський — "Хмару" О. Суходольського і "Пташника з Тиролю" К. Целлера. Поряд із ними працював Я. Барнич. Він широко оперував своїми попередніми популярними музичними постановками і здійснював нові: "Пергач" Й. Штрауса, "Циганська любов" Ф. Легара, "Відьма" Я. Ярославенка, а насамкінець приголомшив амбіційною постановкою опери Ш. Гуно "Фауст", довівши, що український театр в Ужгороді здатен працювати вище пересічного рівня.

Утім фінансування товариства "Просвіта" поступово скорочували, внаслідок чого обмежувалась діяльність і склад театру. Відтак у сезоні 1926/27 р. М. Певний послуговувався тільки старими чи небагатьма новими постановками ("Добре вшитий фрак" Г. Дрегелі, "Дурень" Л. Фульди), які передусім вимагали нечисленного виконавського складу. А наступний директор Ф. Базилевич (1927—1929) обмежені можливості театру вирішив компенсувати за допомогою залучення аматорських сил. Нові режисери Г. Совачева, М. Аркас, Ф. Базилевич невтомно ставили величезну кількість жанрово розмаїтих еклектичних вистав. Серед них були драми ("Дай серцю волю" М. Кропивницького, "Маруся Богуславка" М. Старицького), комедії та фарси ("Детектив" І. Мясницького, "Контролер спальних вагонів", "Пан директор" А. Біссона, "Спадкоємець" А. Гжимали-Седлецького), музичні драми ("Циганка Аза" М. Старицького, "Кума Марта" О. Шатковського), опери ("Катерина" М. Аркаса, "Продана наречена" Б. Сметани, "Паяци" Р. Леонкавалло), оперети ("Весела вдова" Ф. Легара) тощо. Також широко практикували "Вечори мініатюр", програми яких об'єднували одноактні драматичні жарти, шаржі, оперетки чи оперети (жарти Л. Яновської "Серденьку золотому", А. Аверченка "Кінець любові" і оперетка Рені "Сузі").

Звичайно, що такий динамічний графік роботи театру привернув численного глядача. Проте репертуарна насиченість провокувала закономірні недопрацювання у мистецькій розробці постановок, у належній підготовці артистичного складу. Адже нові вистави ставили у темпі й безсистемно, а старі відновлювали без належної підготовки за принципом участі тих акторів, які знали роль; на сцені співіснували малознайомі професіонали й аматори; склад трупи повсякчас змінювався. А в сукупності рівень постановок значною мірою визначався специфікою акторської акцентної режисури.

Водночас у контексті тогочасної світової економічної депресії початку 1930-х рр. субвенціювання Руського те-

атру "Просвіти" припинилось остаточно, і 31 грудня 1929 р. він повністю припинив свою діяльність. Але за недовгий період свого існування цей театр відіграв практично визначальну роль у становленні та розвитку професійної національної театральної культури у Закарпатській Україні. Він виробив і утвердив основи насамперед мистецької, культурно-просвітницької та розважальної функції театру.

Упродовж 1930—1934 рр. тут постійно проводились, правда безуспішні, спроби відновлення професійного українського театру. Зокрема, у березні 1931 р. на концесію "Дружества Руський театр" в Ужгороді М. Аркас спробував організувати трупу, яка, однак, проіснувала до кінця сезону 1931/32 р. Натомість він очолив трупу при новоутвореному Кооперативі "Руський театр", що також на умовах самозабезпечення проводила мляву діяльність упродовж 1932—1934 рр. Такої ж участі однорічного незабезпеченого існування зазнав відкритий у 1934 р. професійний Руський театр ім. М. Садовського під проводом Ю. Сопка (режисери — М. Аркас, М. Біличенко).

Разом із тим у Закарпатській Україні з 1920 р. під протекторатом товариства "Просвіта", а згодом "Рідної школи", "Пласту" тощо розвивався аматорський рух. Рівночасно театральний діяч Ю. Шерегій виношував ідею організувати на основі виключно місцевих талановитих артистичних сил постійний аматорський гурток, на основі якого згодом організувати для Закарпатської України професійний український музичний театр. На початку 1934 р. він створив так званий Крайовий пластовий хор "Нова Сцена" з драматичною, танцювальною та інструментальною секціями, членами яких були жителі усього Закарпаття. Водночас через періодичну репетиційну і гастрольну роботу, а також самоочевидну плинність акторського складу, репертуарний графік "Нової Сцени" не був динамічний і численний: сезон 1934/35 — "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Барон Кіммель" В. Колло, "Пані і її хресник" П. Вебера, М. Геннекена; сезон 1935/36 — Вечір мініатюр ("Воєннополонений" Є. Шерегія, "Рафі-Мафі" Ю. Гріма, концерт і етюд "Голодний" Ю. Гріма), "Флірт і кохання" Ю. Гріма, "Криваві перли" Д. Гунькевича; сезон 1936/37 — "Маруся Богуславка", "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Хмара" О. Суходольського, "Одруження" М. Гоголя, "Бен-Гур" Л. Валеса — Ю. Гріма, "Земний рай" Ю. Горста. Поступово майстерність і мистецький рівень трупи, що спирався на національно свідому, натхненну єдність її членів, зростали. Діяльність театру ставала все популярнішою і авторитетнішою. На початку 1936 р. "Нова Сцена" здобула статус самостійної "театральної дружини" під протекторатом "Просвіти". На середину 1937 р. вона, на думку видавця Ю. Сірого, представляла вже чітко організований ансамбль і оперувала усіма передумовами, щоб стати постійним професійним українським театром із власною студією. У сезоні 1937/38 режисером "Нової Сцени" згодився бути М. Аркас. А навесні 1938 р. театр уже отримав статус державного і під офіційною назвою Український театр "Нова Сцена" з успіхом гастролював у Празі. Однак внаслідок геополітичних процесів трансформації Чехословаччини наприкінці вересня 1938 р. у федеративну республіку діяльність "Нової Сцени" була призупинена. Разом із тим 2 листопада Закарпаття під назвою Карпатська Україна, втративши, однак, на користь Угорщини райони з національними центрами в Ужгороді й Мукачевому, отримала українську автономію зі столицею у Хусті, куди переїхали усі

культурні організації, зокрема й "Нова Сцена". Відтак у діяльності трупи, яка здобула статус постійного професійного народного Українського державного театру, розпочався новий етап. Насамперед великою мірою був оновлений професійний склад театру, що формували колишні актори "Нової Сцени", учасники ужгородського Руського театру, Земського підкарпатського народного театру, празької Української драматичної студії, а також галицькі актори. На сезон 1938/39 р. режисери театру М. Аркас, Ю. Шерегій, В. Лібовицький готували понад двадцять вистав. Поряд зі старими постановками, які, по-новому пропрацьовувались із новими акторами, театр також пропонував і нову драматургію: "Часи минають" Ю. Гріма, "Отаман Хмара" Ю. Горліс-Горського, "Над Дніпром" О. Олеся, "Гайдамаки" Т. Шевченка в інсценізації В. Лібовицького. У цих постановках на піднесенні умов національно-суверенної праці театр мимоволі, поки що невиразно почав освоювати нову естетику театрального дійства. Втім проіснував він недовго. 15 березня 1938 р. Карпатську Україну загарбала Угорщина, а у новому політичному середовищі усі культурні національні організації було заборонено.

Відтак для українського театрального Закарпаття закінчилось міжвоєнне двадцятиліття. Тогочасний національний театральний процес тут умовно можна поділити на два етапи. Перший (1920-ті рр.) пов'язаний, власне, з постанням і формуванням на Закарпатті українського професійного театру. І специфіка цього процесу полягає в тому, що він за відсутності міцної місцевої театральної традиції творився за допомогою професійної східноукраїнської та галицької артистичної еміграції. І лише достеменно опанувавши і засвоївши цей досвід, Закарпаття змогло надалі творити свій театр. Спочатку це був аматорський український театр "Нова Сцена", який поступово, але впевнено і послідовно здобував закарпатський національний театральний простір. Колектив працював у своєрідному на той час так званому пленерному ритмі, провадячи водночас свої, зокрема в побудові оригінального репертуару, творчі пошуки. Таким чином, "Нова Сцена", завдяки власним здобутим наполегливою і невтомною працею надбанням, досягла статусу професійного народного Українського державного театру, нехай і у недовготривалій Карпатській автономії[41].

Отже, у міжвоєнному двадцятилітті на теренах Західної України усталилась особлива географічна модель українського театрального руху. Автентичні українські землі було поділено між різними державами чи роз'єднано навіть у рамках одного окупаційного режиму. Відповідно проектувалось розмежування єдиного національного культурного, а відтак і театрального простору. Разом із тим він залишився цілісним: простежуються споріднені або ж навіть тотожні театральні процеси. У цьому контексті надзвичайно важливу освітянську, виховну і національно-об'єднуючу інформативну роль відіграла українська мандрівна трупа. Будучи універсальною, мобільною формою театральної практики, вона проникала в усі закутки національних обширів і, можливо, часто на примітивному й рутинному рівні, але всюди доносила надбання тогочасної української театральної культури. Водночас мандрівний театр у національному середовищі залишався на той час єдиною

[41] Реконструкцію українського театрального процесу у Закарпатті міжвоєнного періоду здійснено за матеріалами книги Ю. Шерегія "Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року" (Нью-Йорк, 1993).

школою артистичної майстерності, а також був суворою школою витривалості й творчої снаги; завдяки йому в жорстких умовах сценічного виживання із початківців сформувались потужні українські артистичні сили. Поряд із тим мандрівний театр відіграв у міжвоєнний період надзвичайно важливу роль, будучи у тогочасних складних умовах чи не єдиною зв'язковою ланкою, завдяки якій підтримувався, а часто і формувався національно-гідний рівень свідомості місцевого українського населення.

5.3. Український театр під час Другої світової війни

5.3.1. Театр в евакуації і тилу

Друга світова війна, яку розпочали фашистські орди 1939 р., увійшла в Україну 22 червня 1941 р. несподівано та дуже навально. Разом із цим настав час випробувань і для народу, і для українського театру, коли його найкращі художні якості — гуманізм, висока людяність, любов до ближнього, подвижництво в ім'я країни — розкрилися особливо та з великою силою. Уже 24 червня А. Бучма телеграфом передав з Москви, бо саме там гастролював тоді Театр ім. І. Франка, для українських періодичних видань такі слова: "Всі свої почуття, помисли, працю і саме життя віддаємо на захист Батьківщині" [1].

І все ж зазначимо, що напад загарбників зі свастикою застав зненацька усіх, але в найскрутнішому становищі опинилися театри, бо більшість із них якраз у ці дні полишили стаціонарні приміщення і виїхали на гастрольні виступи. Так, майже два тижні у Москві показував свої вистави Театр ім. І. Франка. З успіхом сприймалися "Украдене щастя" І. Франка (режисер — Г. Юра), "Маруся Богуславка" М. Старицького (режисер — Г. Юра), "Багато галасу даремно" У. Шекспіра (режисер — В. Вільнер), "Хазяїн" І. Карпенка-Карого (режисер — А. Бучма) та ін. Харківський театр ім. Т. Шевченка виступав у Миколаєві, Одеський театр — у Мінську, Театр ім. М. Заньковецької (з базою у Запоріжжі) свій сезон завершував у Харкові. У його репертуарі були "Без вини винуваті" О. Островського (режисер — В. Івченко), "Олекса Довбуш" Л. Первомайського (режисер — І. Богаченко), "Дві сім'ї" М. Кропивницького (режисер — В. Харченко) та ін.

Незадовго до початку війни, у березні 1941 р., цей колектив одержав високу оцінку з уст М. Рильського. Його суть він визначив так: "Театр імені Заньковецької — театр освячений іменем, яке ясною зорею осіяло колись темне небо України. Він, цей бадьорий, цей життєрадісний театр, високо держить стяг, перейнятий від великої артистки — стяг мистецької правди, стяг слугування трудовому народові" [2].

Театр на чолі з Б. Романицьким, не повертаючись додому, відразу евакуювався до Тобольська, а згодом в Кузбас. Тут він обслуговував військові частини, які виїжджали на вогневі рубежі.

У Вінницькому та Хмельницькому драматичних театрах завершувалися репетиції "Майстрів часу" І. Кочерги, "Скрипки гуцула" Ю. Мокрієва, "Соломії" С. Голованівського, але війна перервала їх творчу роботу, а також іще 72 театральних колективів України. Ча-

[1] Музи тоді не мовчали: Зб. 1941—1945. — Київ, 1976. — С. 21.

[2] Червоне Запоріжжя. — 1941. — 23 берез. — С. 1.

В. Данченко — Довбуш у виставі "Олекса Довбуш" Л. Первомайського. 1941.

стина театрів негайно повернулася до своїх місць, по можливості зібрали потрібне майно і вирушили в евакуацію, куди вже переміщалися підприємства, наукові та культурні установи, навчальні заклади. Це була дуже складна, важка і страдницька подорож, сповнена великих труднощів, потрясінь та невдач. Усього було переміщено 46 театрів у Сибір, Середню Азію та на Далекий Схід.

Першим евакуювався до Казахстану Тернопільський театр ім. Т. Шевченка (Теректим), де невеликий гурт акторів утримався аж до 1944 р., бо актори-чоловіки майже всі служили у війську. Частина театрів не повернулася до своїх міст, а інші, особливо у прифронтових зонах, були розформовані (Вінницький, Рівненський, Волинський, Дрогобицький та ін.).

Театр ім. І. Франка теж не зміг повернутися у Київ, його відразу відправили до Тамбова, а у жовтні 1941 р. почалося жорстоке бомбардування, і митцям довелося виїхати далі, аж до Семипалатинська. "Ми приїхали 24 листопада, — писав у щоденнику Г. Юра, — а 4 грудня вже розпочали роботу. Ми виїхали влітку, нічого теплого не захопивши з собою, і прибули сюди в театральних свитках та кожухах. Але нас всіх одягли, видали валянки, фуфайки, теплі штани і шапки-вушанки. Для семипалатинців наш приїзд — це була велика подія. В них залишилося добре враження навіть від того бідного оформлення, яке ми привезли, дбайливо відремонтувавши. Грали щодня, навіть у понеділок. Зал для глядачів під час наших вистав був завжди переповнений" [3].

Евакуйовані театри в матеріальному плані дуже потерпали, їм потроху допомагали ті райони, де вони зупинилися, але найбільшою підтримкою для акторів, режисерів, драматургів та сценографів ставала глибока віра у перемогу над ворогом. Чимало митців одночасно з творчою працею вчилися стріляти, оволодівати топографією на військових картах, включалися в бригади протиповітряної оборони тощо.

Лінія фронтів майже щоденно змінювалася, іноді доводилося бачити супротивника зблизька. Так, Харківський театр ім. Т. Шевченка виїхав 27 червня 1941 р. до Воронежа. Вистави цього колективу у прифронтовому місті, як згодом писалося, — "приклад громадсько-політичного служіння мистецтва справі перемоги" [4]. Згодом театр переїхав до Узбекистану, до міста Фергана. Пізніше сюди приїхали режисер В. Василько і актор М. Покотило.

На прифронтовій території довелося працювати й Театру ім. М. Заньковецької. Тут вперше було створено фронтову театральну бригаду, яку очолювали

[3] *Юра Г.* В годы Отечественной войны // Советский театр. — Москва, 1947. — С. 203—204.

[4] *Посудовський П.* Під гуркіт гармат. — Київ, 1964. — С. 15.

Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко, Д. Дударев, згодом театр евакуювали аж до Тобольська, відновивши там майже всі довоєнні спектаклі (з новими декораціями). Прагнучи познайомити населення із досягненнями сценічної культури, театр блискуче ставив класику: "Лісову пісню" Лесі Українки, "Назара Стодолю" Шевченка, "Марусю Богуславку" Старицького, "Дай серцю волю..." Кропивницького та "Шельменко-денщик" Квітки-Основ'яненка. Б. Романицький, згадуючи ті часи, писав: "Ми повсякденно пересвідчувалися в тому, що наше мистецтво українських акторів приймають представники інших національностей як своє, що і надихає, і підносить, і залишається в серці поміж набутими коштовностями духовного збагачення" [5].

Дніпропетровський театр ім. Т.Г. Шевченка із самого початку перебування в Актюбінську, а згодом переведений до міста Наманган (Узбекистан), поруч із мистецькою діяльністю проводив і широку громадську роботу — митці виїжджали у найвіддаленіші села з виставами й спеціально підготовленими концертними програмами, вдень допомагали збирати врожай, відвідували військові з'єднання, госпіталі, підприємства, що працювали на оборону, а увечері давали вистави. Так працювала більшість театральних колективів.

Вінницький музично-драматичний театр, який було створено у 1940 р., тільки-но виробив власний репертуар, основи акторського ансамблю, зайнявся вихованням молодих акторів та режисерів, бо мав студію. Закінчивши свій перший сезон "Утопленою" Старицького та Лисенка (за повістю Гоголя "Майська ніч"), відразу почав збиратися в дорогу, тому що місто майже щоночі бомбили, але виїхати не встиг і був розформований.

У сліпій ненависті гітлерівці зруйнували майже усе подільське місто, в тому числі й театральне приміщення — красиве, як білий пароплав. Творчий склад театру в евакуації був нечисленним, підключався до інших театрів, бо усіх об'єднувало одне бажання — працювати на перемогу. Плідно допомагали фронту актори Я. Глиб, Ф. Трегуб, Н. Шановська, О. Волянська. По війні Я. Глиб згадував: "У пам'яті багатьох із нас, солдатів і митців, назавжди закарбувалося чимало географічних назв та пов'язаних з ними подій. А ще зберегла пам'ять найголовнішу — перше у фронтових умовах знайомство солдата з мистецтвом сцени" [6]. Це був великий допоміжний внесок до загальної справи.

Хмельницький музично-драматичний театр 22 червня 1941 р. виступав у тодішній прикордонній Шепетівці, а лінія фронту вже проходила за двадцять кілометрів. Колектив театру терміново посадили в теплушки та майже місяць везли до Сталінграда, а звідти — у Тихорецьк, Єсентуки, Мінеральні Води, потім були Сочі — і нарешті сцена в одному з районів Тбілісі (Грузія). Та й тут довго митці не втрималися, їх кінцевим пунктом став Владивосток. Дорогою на Далекий Схід до театру завітав Ю. Дольд-Михайлик і прочитав колективу психологічну драму "Земля", яку театр відразу включив до свого репертуару. Приєднався до колективу в цій нелегкій дорозі і відомий, дуже досвідчений український антрепренер, режисер, актор та драматург Лев Сабінін. Це значною мірою посилило творчий потенціал трупи, режисерську майстерність. У 1943 р. відбулася перша прем'єрна поста-

[5] Музи тоді не мовчали: 1941—1945. — Київ, 1976. — С. 47.

[6] Там само. — С. 212.

новка театру — "Земля" Ю. Дольд-Михайлика (режисер — Г. Лаврик, художник — Л. Черешньов). Критик М. Скорський писав: «Сорок нелегких, напружених місяців працювали хмельницькі митці. Десять з них віддано бійцям Далекосхідного, шість — воїнам Північного фронтів. 1202 вистави, виступи в госпіталях на їх рахунку до 1945 р. Вантажна машина театру часто була єдиною сценою, біля якої збиралися у хвилини перепочинку трудівники тилу. Закарбувалися в пам'яті кожного актора і 45 тисяч кілометрів "на колесах" і 870 тисяч глядачів, з якими зустрілися» [7].

Типовою для багатьох театрів України в період Другої світової війни була діяльність Полтавського театру ім. М. Гоголя. Війна застала його в Дніпродзержинську. Повернувшись через тиждень до Полтави, театр, крім творчої роботи, відразу взяв участь у протиповітряній і хімічній обороні міста. Частина митців вступила до народного ополчення, яке формувалося, інші виїхали до сіл, аби допомогти хліборобам зібрати хліб. Коли ж фашисти наблизилися до Полтави, колектив, поділившись на три групи, «виїхав через Семипалатинськ до Зиряновська (Алтай) і тут у листопаді виставою "Йшов солдат з фронту" В. Катаєва (Перша світова війна) розпочав зимовий сезон» [8].

Основним контингентом глядачів у театрах, евакуйованих з українських земель, ставали робітники підприємств оборонної та важкої промисловості, шахт, рудників, копалень, лісоруби. Майже усі колективи відмовилися від вихідних днів, а щопонеділка давали спектаклі, доходи від яких завжди передавалися на оборону. Однак протягом 1941—1942 рр. театри відчували, крім матеріальної, ще й нестачу п'єс на злободенну тематику, бракувало матеріалів для пошиття одягу, взуття, оформлення декорацій, нерідко не вистачало навіть приміщень для стаціонарної роботи, доводилося переїжджати з місця на місце. Як свідчив актор і драматург В. Щоголів, "в цьому була й своя позитивна сторона: по-перше, виставами можна було охопити більшу кількість глядачів, а по-друге, такі іноді навіть тривожні подорожі гартували творчі сили всього театрального колективу" [9]. Він з липня 1941 до серпня 1942 р. сам воював рядовим, а потім став режисером армійського театрального ансамблю Московського військового округу. Враження від воєнних літ він відтворив у драмах "Мати" та "Нічний гість".

Звичайно, що перші два роки війни і особливо окупація українських земель призвели до величезних труднощів як у житті суспільства загалом, так і українського театру зокрема. Частина театральних колективів перетворилася на мандрівні трупи. Подібна ситуація склалася в Театрі ім. М. Щепкіна (Суми), Одеському театрі (нині — Одеський український музично-драматичний театр ім. В. Василька), який очолював талановитий режисер Б. Борін. Одеситам, поки вони дісталися до Самарканда, довелося виступати в багатьох містах, а найбільше — на залізничних станціях, у госпіталях та військових частинах, що виїжджали на передові позиції. На маршрутному листі цього театру значаться такі міста, як Урюпінськ, Куйбишев (нині — Самара), Фрунзе (нині — Бішкек), Термез і нарешті Токмак (Киргизія), який став лише тимчасовою базою. Опинилися у подібних обставинах або припинили свою роботу взагалі театри Луганська, Івано-Франківська, Донець-

[7] *Скорський М.А.* Хмельницький театр. — Київ, 1981. — С. 25.

[8] *Посудовський П.* Зазн. праця. — С. 21—22.

[9] Письменники України у Великій Вітчизняній: Бібліогр. довідник. — Київ, 1980. — С. 373.

Фронтова театральна бригада, очолювана Д. Мілютенком у Болгарії. 1945.

ка, Чернівців та інших міст. Уцілому загальні збитки, заподіяні війною, обійшлися театрам у 531 млн карбованців.

У 1943 р. у Москві було проведено огляд фронтових бригад і театрів, але театральні колективи з України були практично відсутні. Щоправда, не було й українських п'єс, які б мистецьки високо зображували грізні події двох воєнних літ — відступи військ, жорстоке бомбардування великих міст, численні випадки засилання до тилу шпигунів та диверсантів, а також інтелектуальний рівень командного складу та технічне обладнання частин.

Однією з перших для української сцени стала трагікомедія О. Корнійчука "Партизани в степах України" (1941). Однак драматургові не вдалося глибоко розкрити сутність боротьби з фашизмом, це був своєрідний колаж, повтор суперечок Кіндрата Галушки та Саливона Часника, котрі пішли в партизани, але ще не навчилися вести підпільну боротьбу. Друга п'єса — драма "Фронт", що з'явилася у вересні 1942 р., була вдалішою. Написана спочатку російською мовою, вона мала назву "Правда побеждает", її вдало переклали самі франківці, давши остаточну назву "Фронт". У ній вперше з'ясовувалися причини поразок першого року війни, невдачі у бойових операціях на фронтах, зв'язок із тилом. Через образ генерала армії Івана Горлова (найвищий тоді військовий чин) показувалась нерозумність і недолугість генералітету. Вперше було констатовано, що духовно нерозвинений ватажок-військовик звик тільки до безапеляційності та категоричності у своїх судженнях. Безпардонність, хамство та грубість звучали майже в усіх його репліках у діалогах з воєначальниками. Це була людина нездатна командувати військом у екстремальних ситуаціях бойових дій.

"Фронт" О. Корнійчука як сценічна вистава вперше сформувався у Театрі ім. І. Франка завдяки самовідданій, талановитій грі акторів, зокрема, О. Ватулі (Іван Горлов), В. Добровольського (Огнєв), Д. Мілютенка (Гайдар), Є. Пономаренка (Сергій Горлов), Г. Юри (Колос) та ін. Вистава відбулася 5 листопада 1942 р. у Семипалатинську, ставив її Гнат Юра, а художником-сценографом був Матвій Драк. П'єса згодом йшла у театрах Росії, Молдавії, а ще пізніше — в Болгарії, Чехії, Албанії, США, Канаді та інших країнах. Її поставили майже

усі театри України в евакуації, одні краще, інші посередньо, бо у п'єсі було чимало голої публіцистики, декларативності. Однак її поціновували глядачі, особливо рядові бійці, за мужність показувати непрофесіоналізм генералів. У фондах Державного музею театру, кіно і музики зберігається декілька листів солдатів, які писали про свої враження від "Фронту", коли читали твір або бачили виставу. «П'єса "Фронт" глибоко повчальна, — писав Василь Бондаренко. — У нас є бійці, які неохайно поводяться зі зброєю, не підвищують свою військову вмілість. Є й зазнайки, які вважають, що вони залишили позаду всі науки й що взагалі вчитися треба не на полі бою. Сила п'єси в тому й полягає, що вона допомагала вивести на чисту воду невігласів і чваньок, примушувала їх серйозно замислитися та по-справжньому почати вчитися військової справи» [10].

У 1944 р. О. Корнійчук написав третю п'єсу — "Місія містера Перкінса в країну більшовиків" (комедія). Хоча вона ввійшла до репертуару багатьох театрів, але не мала успіху через недостатньо художньо виправдані діалоги героїв; сюжет був дуже заполітизованим, агітаційно-пропагандистським, особливо там, де йшлося про відкриття англо-американськими союзниками другого фронту, допомогу з боку іноземних держав.

Серед тогочасних кращих п'єс, а відтак і вистав, були драми І. Чабаненка "На Вкраїні милій" (Театр ім. М. Заньковецької), В. Суходольського "У дні війни" (Луганський театр), Ю. Дольд-Михайлика "Мати" (Хмельницький театр), понад двадцять театрів поставили драми Ю. Яновського "Син династії", І. Кочерги "Нічна тривога", Л. Юхвіда "В тилу", О. Копиленка "Хуртовина", О. Полторацького "Офіцер" та ін.

Варто відзначити, що в діаспорі в цей період була перекладена українською драма М. Арцибашева "Війна" про події Першої світової війни в Галичині, її показували театральні колективи Австралії, Канади.

Серед українських драматургів, що писали про Другу світову війну, був Л. Первомайський. У вересні 1941 р. він прочитав деяким театрам драму "Початок боїв", яка згодом дістала назву "Генерал Сербиченко". Потім з'явилися драми "Мати" Ю. Мокрієва, "Мародери" А. Ходченка. Написані були й історичні драми, співзвучні з подіями Другої світової війни — "Параска з Трилісів" В. Чередниченка, "Чому не гаснуть зорі" О. Копиленка, а також "Одеса" Г. Плоткіна, "Хрещатий яр" Л. Дмитерка, яка по війні отримала назву "Генерал Ватутін". У 1944 р. І. Рябокляч завершив психологічну драму "На передньому краї", в якій йшлося про переломний час 1942 р., коли фашистську навалу було призупинено і почався її відступ.

Кость Герасименко, який загинув на фронті 27 серпня 1942 р., ще в 1941 р. доопрацював свою психологічну драму "Легенда", де відлунювалася й війна, Ю. Костюк присвятив подіям воєнного лихоліття дві п'єси: "Старі та малі" (1942) та "Царство непоборних" (1944), а сам він завершив війну на 1-му Українському фронті 1945 р. у чині майора. У 1943 р. вийшла новела "На колючому дроті" О. Довженка, яку відразу поставили на сцені майже двадцять театрів з України і за яку потім, 1946 р., критика звинувачувала автора й театри в націоналістичних відхиленнях.

Досі ніхто з істориків театру не згадав, що О. Довженко у грудні 1941 р. в Ашхабаді завершив перший варіант на-

[10] Матеріали ДМТКМ: 1942, інв. 1010.

Сцена з вистави Театру ім. М. Заньковецької "Місія містера Перкінса в країну більшовиків" О. Корнійчука. 1945.

родної епопеї в шести картинах "Міра життя", а трохи пізніше взяв кілька епізодів із неї до психологічної драми "Потомки запорожців" [11].

У березні 1942 р., перебуваючи на Південно-Західному фронті, О. Довженко занотував для майбутньої п'єси: "Війна стала великою, як життя, як смерть. Воює все людство. Ніби земна куля влетіла в якусь криваву божевільну туманність. Війна стала життям людства і тема війни, отже, на довгі роки буде особливою темою мистецтва. Щоб не потонути в безодні надзвичайних фактів, треба добре-добре продумати конструкцію і п'єси" [12].

У 1944 р. тяжко контужений у боях на Кубані І. Рябокляч написав дуже оригінальну драму "Війна", але текст її було втрачено. На фронтах, передових позиціях гартувався дух і талант драматургів А. Боженка, Ю. Буряківського, В. Вакуленка, С. Голованівського, Л. Дмитерка, П. Загребельного, М. Зарудного, В. Канівця, О. Коломійця, М. Курильчука, О. Левади, П. Лубенського, Г. Мізюна, І. Муратова, О. Очеретного, О. Підсухи, В. Симаковича, В. Собка, М. Стельмаха, Д. Суптелі, О. Чучі, В. Щоголіва, Л. Юхвіда та ін. [13]

Наприкінці 1943 р. було створено 16 театральних бригад, які існували до травня 1945 р. Бригада Театру ім. І. Франка побувала і за межами України — в Румунії, Болгарії, Сербії, Угорщині. Вони, як свідчать архіви, "їхали на фронт, сповнені глибокого патріотичного почуття, великого бажання своїм мистецтвом допомогти воїнам у боротьбі проти ворога" [14]. Неабиякий успіх випав на бригаду, очолювану В. Щоголевим, яка з 1943 р. раз у раз показувала "Наталку Полтавку" І. Котляревського, де Виборного постійно грав В. Чаговець, а Миколу — сам В. Щоголів. Подібний успіх мала і бригада Одеського муздрамтеатру з виставою "Бувальщина" А. Велисовського. Химку виконувала відома актриса Л. Мацієвська, Дяка — А. Крамаренко [15].

Серед учасників бригад — прізвища видатних майстрів сцени А. Бучми,

[11] ЦДАЛМ РФ, ф. 2081, оп. 1, од. зб. 262.

[12] *Куценко М.В.* Сторінки життя і творчості О.П. Довженка. — Київ, 1975. — С. 160.

[13] Див.: Письменники України у Великій Вітчизняній. — С. 379—383.

[14] Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — Київ, 1959. — Т. 2. — С. 443.

[15] Там само. — С. 438—439.

Г. Юри, К. Кошевського, О. Сердюка, М. Крушельницького, Д. Антоновича, Б. Романицького, Ф. Верещагіна, В. Яременка, М. Педошенка, О. Ватулі, М. Яковченка, Д. Мілютенка, В. Магара, П. Самійленко, П. Куманченко, Г. Янушевич, З. Хрукалової, В. Родіонової, Л. Криницької, П. Пасєки, С. Фещенка, К. Кульчицького, І. Маркевича, П. Музики та ін. "Через акторів, як через з'єднуючу ланку, — писали історики театру, — здійснювалося спілкування армії з народом: фронтові зустрічі з улюбленими артистами переносили воїнів у героїчний тил, до рідних, близьких їм людей" [16].

Митцям нерідко доводилося давати вистави під заливним дощем, у заметіль, а найбільше — під гарматним обстрілом або бомбардуванням з повітря. Та вони майже не переривалися.

А з 1944 р. "гастролювали" в партизанських загонах, найчастіше на Чернігівщині.

У зв'язку з переїздами, а також швидкою підготовкою виступів, пересувалися тільки вантажними машинами. Сцена облаштовувалася тут же на кузові, меблів і реквізиту — щонайменше: на заднику намальований сільський або міський пейзаж, кімната або перспектива міста чи села. Було розроблено проблему освітлення, швидкої зміни декорацій, елементарне застосування костюмів, реквізиту, аксесуарів та гриму. Все це стало, як справедливо зазначав П. Посудовський, "несхибною зброєю, вражаюча сила якої допомагала нищити ворога, очищати землю" [17].

Митці, здебільшого актори, брали участь і у рухові Опору, партизанських об'єднаннях, зокрема, актор Київського театру на Липках В. Слупський був розвідником у загонах С. Ковпака, партизанили аж до Карпат актори Чернігівського театру ім. Т.Г. Шевченка — Ф. Ісенко, В. Коновалов, В. Хмурий та ін.

Звичайно, що без труднощів не обходилося, доводилося мерзнути, обмежувалися тільки шматком чорного хліба або сухарями, не було де скип'ятити воду, сховатися від бомбардувальників, які часто вціляли у театральну вантажівку.

Виступи акторів, нерідко і самих режисерів, а іноді й драматургів сприймалися як відлуння з рідної землі. В. Яременко, який багато разів побував у бійців на передовій і спільно з фронтовою бригадою Театру ім. М. Заньковецької 215 разів виступав на 2-му Прибалтійському фронті, свідчив: "Такого контакту з глядачем і такого реагування глядача я за все своє театральне життя не зазнавав. Вистави нерідко перетворювалися в патріотичний мітинг. Виступали солдати, офіцери, виступали і ми" [18]. У тому ж таки 1945 р. це стверджували видатні актори О. Тарасенко (Суми), І. Твердохліб (Одеса), Р. Верещагіна (Вінниця), Н. Ужвій, П. Нятко (Київ), Ф. Гаєнко, Н. Доценко (Львів), Г. Козаченко, Ф. Радчук (Харків), Б. Лучицький (Чернігів), П. Міхневич (Чернівці), В. Овчаренко (Дніпропетровськ) та ін.

Пристосовуючи роботу до воєнних умов, театри України спиралися на досвід попередників, зокрема на працю Першого стаціонарного професійного театру у Києві періоду 1914—1918 рр., на його глибоко народні традиції та патріотичні гасла.

Особливо це відчули актори й режисери Я. Смоляк, В. Василько, О. Ватуля, Я. Глиб, В. Дальський, В. Дашенко, С. Коваль, П. Куманченко, О. Кусенко, Д. Мілютенко, О. Омельчук, П. Сергієн-

[16] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — Київ, 1970. — С. 170—171.

[17] *Посудовський П.* Зазн. праця. — С. 82.

[18] Радянський Львів. — 1945. — № 5/6. — С. 47.

ко, В. Скляренко, І. Сікало, К. Тягно, М. Педошенко, С. Федорцева, З. Хрукалова та ін. [19] Свідчив про це і видатний український актор О. Сердюк: "Холодний косий дощ сіяв вперемiж із сніжною крупою. Під обстрілом наша машина переїхала міст, хиткий понтонний міст через Дніпро, і важко врізалася колесами в берег. Була це маленька смужечка землі, де похмуро ворушились в тумані лапи ялин, і під ногами в рудій глині плямкала вода. Десь поряд залягла лінія фронту. Про неї нагадували землянки, де відпочивали бійці. На соломі, що правила за ряди партеру, розмістився наш глядач. Ми грали, і здавалося, ніколи не було у нас такого натхнення, як у цій землянці під Букрином на Київщині" [20]. І в цій виставі було ціле сузір'я видатних українських митців сценічного перевтілення — Л. Криницька, Н. Герасимова, П. Куманченко, В. Родіонова, М. Покотило, С. Верхацький, Р. Черкашин, допоміжний склад — М. Савченко, П. Колбанов, В. Матвєєв.

У репертуарі цього, як і більшості інших театральних колективів, був безсмертний "Шельменко-денщик" Квітки-Основ'яненка. Ця блискуча комедія піднімала настрій пораненим та хворим у тилу, солдатам і офіцерам на передовій, партизанам. П'єса була і залишилася дуже портативною, її можна грати на будь-якій сцені, як справедливо відзначав В. Яременко, "і зовсім без сцени та будь-якого художнього оформлення" [21].

Була вона в репертуарі усіх 46 евакуйованих театрів, театральних бригад та груп. Бачили її болгари, поляки, чехи, румуни, словаки, угорці, албанці, серби, хорвати, македонці, чорногорці й навіть німці у 1945 р.

Усього за роки війни театрами показано 2145 вистав.

Однак спектаклі за професіональними і мистецькими якостями були нерівноцінні. Іноді це відбувалося через низьку якість п'єс, де було ледь відчутне проникнення в суть "породжених обставинами війни нових людських стосунків і схематичне зображення характерів" [22]. Звідси їх недовге сценічне життя, хоча воно позначене творчими шуканнями розкриття тематичної основи. Режисери зводили до мінімуму плакатність, публіцистичність і на перше місце ставили акторське виконання, тому завжди досягали результативності й успіху.

Із вересня 1943 р. почалася поступова реевакуація театрів — першим повернувся Харківський театр ім. Т.Г. Шевченка із Узбекистану, а 11 січня 1944 р. він відкрив свій перший повоєнний сезон. Попрощавшись із гостинним Казахстаном, у квітні 1944 р. повернувся Полтавський театр ім. М. Гоголя. Почали повертатися і фронтові театральні бригади, які виступали у Будапешті, Празі, Тірані, Відні, Берліні, Бухаресті, Варшаві, Брно, Братиславі, Пльзені, Пряшеві та інших європейських містах. З кінця 1944 р. почало налагоджуватися функціонування театральних колективів, але 99 приміщень театрів було зруйновано, і вже з 1946 р. їх почали відбудовувати, а репертуар театрів почав оновлюватися п'єсами українських авторів І. Кочерги, Я. Баша, В. Собка, О. Копиленка, не цураючись і зарубіжної драматургії.

---

[19] Див.: Музи тоді не мовчали: 1941—1945. — С. 232—243.

[20] Там само. — С. 39.

[21] Радянський Львів. — 1945. — № 5/6. — С. 46.

[22] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — Київ, 1970. — С. 176.

По закінченні війни стало відомо, що на фронтах полягли смертю хоробрих 125 українських режисерів та акторів, серед них — видатні митці А. Гайдабура (Український пересувний театр у Молдові), Ю. Іваненко (Національний театр ім. І. Франка, Київ), П. Чумаченко (Національний театр ім. М. Заньковецької, Львів), М. Артеменко, І. Василенко (Запорізький театр), Б. Зайцев, М. Назарчук (Академічний театр ім. Т.Г. Шевченка, Харків), П. Крсек (Муніципальний театр ім. П. Саксаганського, Біла Церква), М. Науменко (Український фронтовий ансамбль), Г. Стругалевич (Дніпропетровський театр) та багато ін. Загинули в боях і викладачі та студенти-випускники теперішнього Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, а тодішнього Київського театрального інституту (біля 20 осіб). Усі вони не тільки грали у виставах, але допомагали збирати врожаї у полі, вантажили снаряди для фронту, гасили запалювальні бомби, рятували з-під руїн потерпілих, чергували в госпіталях, коли були вихідні, збирали кошти на побудову нової воєнної техніки.

А театральна критика відразу накинулася на п'єси з днів війни. Ще навіть у 70-ті рр. ХХ ст. писалося, що у драмі "Чаша" І. Кочерги «не знайшлося відповідної форми розкриття історичного коріння патріотизму народу. "Параска з Трилісів" В. Чередниченка і "Чому не гаснуть зорі" О. Копиленка вирішували історичну тему з позицій спрощеної модернізації, були антиісторичними по суті і, засуджені критикою, швидко зійшли зі сцени» [23]. Насправді ж ці п'єси, як і вистави за ними, не сподобалися партійним ідеологам, бонзам від культури, й вони зробили усе, аби ці спектаклі було знято з репертуару й заборонено. Драма О. Копиленка, як і вистава за нею, довготривалий час піддавалася остракізму, бо нібито в ній "досвід історії часом переростав у ідеалізацію минулого, а історичні події відображалися у псевдоромантичному освітленні" [24].

Митці українського театру (а їх було біля трьох тисяч) в роки Другої світової війни, незважаючи на постійні труднощі — матеріальні й духовні, витримали суворий екзамен на патріотизм, гуманізм, доброту і взаєморозуміння з населенням усієї Європи. Це був воістину великий подвиг.

У ХХІ ст., через багато десятиріч після перемоги над фашизмом і завершенням битви на Далекому Сході, особливо яскраво постає значна і велика праця майстрів сцени в період евакуації, діяльність у фронтових театральних бригадах, у тилу та на інших ділянках. Чимало майстрів сцени не повернулося до рідного театру, віддало своє життя на фронті. Їх подвиг — неоціненне джерело виховання сучасників, усіх тих, хто продовжує тепер жити і працювати на рідній землі.

Та будемо справедливими і зазначимо, що чимало акторів, режисерів, сценографів, драматургів через ті чи інші обставини залишилися на окупованих землях України. Однак цей момент більше як півстоліття залишався повністю невідомим ані широкому загалу, ані дослідникам театрального мистецтва. А тим часом, коли відкрилися в 90-х рр. ХХ ст. засекречені архіви, стало відомо, що український театр у роки окупації не занепав, як це твердила радянська пропаганда, а всупереч дуже важким і складним матеріальним умовам та антиукраїнським настановленням окупантів створив низку цікавих спектаклів, у

[23] Там само. — С. 185.
[24] Там само. — С. 187.

яких підспудно бринів могутній спротив загарбникам.

Український театр на окупованих землях не став прислужником окупантів, а виражав культурні прагнення свого народу. Власне, український театр періоду окупації, обслуговуючи глядача, мав свої естетичні нахили й уподобання та навіть завдання. Особливо цінним стало утвердження на сцені, що українець здатен вистояти в будь-яких екстремальних ситуаціях.

Ця абсолютно заборонена тема в роки УРСР на основі уцілілих документів нині дає широке свідчення про патріотичну діяльність театральних митців, котрі, опинившись у дуже небезпечних та принизливих умовах окупації, змогли підняти українське сценічне мистецтво до рівня могутнього фактора хоробрості, духовного захисту рідного народу.

Взагалі діяльність українського театру в дні Другої світової війни вимагає подальшого дослідження та вивчення.

5.3.2. Сценічне мистецтво в Україні під час фашистсько-німецької окупації (1941—1944)

Опір національної культури поневолювачам властивий усьому історичному шляху України. Багатий матеріал для осмислення цієї проблеми дає на тлі років німецько-фашистської окупації України (1941—1944) діяльність театру, котрий, як частина культури, відбиває "комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, <...> спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань" [25].

Українські радянські театри, евакуйовані, як і багато інших культурних закладів, на початку війни за межі УРСР, за наданих їм умов зберегли кадри, мали вдячну глядацьку аудиторію в тилу і на фронті. У цей же час народ України, залишившись у культурному вакуумі, зокрема без театру, створив нову національну сцену, відмінну від радянської. В умовах фашистського геноциду вона висловила ідеї української історичної свідомості, пройшла шлях естетичного удосконалення.

Театр окупованої України 1941—1944 рр. (далі — ТОУ) — складний, часто суперечливий соціомистецький та історико-психологічний феномен. Його основні риси — відмежування від ідеологем радянської сцени та рецепція традиційних національних міфологем, при комунікативній відкритості двом глядацьким аудиторіям (українській та німецькій) збереження патріотичної і гуманістичної цілеспрямованості.

Тогочасні визначення ТОУ — "театр нової доби", "новий український театр", "український театр після більшовицької окупації" — дистанціюють його від моделі радянської культури. ТОУ властиве відчуття себе "фортецею, де в часи найгіршого лихоліття боронилася українська душа від нечесного полону" [26].

У порівнянні з ТОУ картина театрального мистецтва в окупованій фашистами Білорусії та на окупованій частині Росії має інший характер, позбавлена масштабності й наскрізної національної ідеї. Театри Польщі, Чехії, Словаччини, Югославії мали настанову не контактувати з німцями і діяли в основному в режимі підпілля.

Історія ТОУ як частини української культури розгорталася на драматичному і мінливому тлі Другої світової війни. Це визначило, з одного боку, хисткість, непередбачуваність його долі

[25] *Попович М.* Нарис історії культури України. — Київ, 1998. — С. 3.

[26] Сучасні завдання українського театру // Подолянин. — Кам'янець-Подільський, 1941. — 9 лист.

навіть у найближчому часі, а з іншого — форсовану енергію будівничого процесу й творчого самоствердження. Відсутність держави, внутрішній опір фашистському терору активізували мистецькі сили як засіб націотворення.

Народ переживав, по суті, дві війни: з гітлерівським фашизмом та внутрішню — національно-визвольну, котра велась масою українців як проти режиму СРСР, так і проти фашистської Німеччини. "Війна завжди вимагала граничного вибору на користь нації чи проти неї, вибору, який об'єднує культури етноспільнот у культуру нації" [27].

Мистецтво ТОУ не можна розглядати виключно як продукт діяльності українських націоналістів, хоча доля їх участі в цей час у розбудові культури, зокрема у започаткуванні театральної справи, велика. Націоналістичні "похідні групи" йшли з-за кордону у Східну Україну руйнувати її "червоний фундамент" та пропагувати українську ідею. В галузі культури, ризикуючи життям, таку роботу вели О. Теліга, О. Ольжич, У. Самчук, М. Чирський, А. Демо-Довгопільський, К. Гупало, закликаючи митців широкого профілю до "віднайдення всіх тих цінностей, які б скріплювали, а не розслаблювали душу нації" [28]. Західна Україна мала вкорінений антибільшовицький комплекс, тому таким духовно монолітним було львівське соціокультурне середовище і мистецьке угруповання. Але й у Східній Україні загал патріотів надавав мистецтву відповідного спрямування.

У цілому ТОУ — результат інтеграційного процесу, в якому об'єднувалися на платформі народного мистецтва люди часто антагоністичних суспільно-політичних симпатій.

Історики підкреслюють, що частина українського суспільства сподівалася стати союзником Німеччини у війні проти Москви. Німці ж не прийняли рівного партнерства і формували ставлення до України як до своєї колонії. Через це стосунки українців із завойовниками не були тотожними усталеному поняттю "колабораціонізм" (цю проблему піднімали К. Паньківський, Ст. Горак, І. Каменецький, М. Лебедь, А. Войцеховський, З. Городиський, В. Косик, Дж. Армстронг, А. Даллін, О. Брайтігам, Б. Древняк, П. Кляйст, Г. Хандрак, В. Сергійчук, Т. Бульба-Боровець, Є. Стахов).

Знехтувавши державницькими інтересами українців, гітлерівці дали їм обмежену культурну автономію. Питома вага театру в ній була найбільшою. Маючи в рейху близько 400 театрів, німці на загарбаному життєвому просторі використовували лише незначну їх частину, а також спеціально налагоджені Wermacht-, Soldaten- und Frontbünen (військові, солдатські та фронтові сцени). Практикувалися сольні виступи майстрів з Німеччини — акторів, музикантів. Але гігантській армії потрібні були й місцеві мистецькі резерви.

Так само у 1918—1919 pp., "охороняючи", а по суті окупувавши Україну, німці привезли до Києва власну драматичну трупу, проте користувалися й послугами місцевих театрів. Той час дає ще одну принципову історико-політичну та моральну паралель: німці "дратували народ своїми суворими звичаями, егоїзмом і особливо тим, що не розуміли національний рух" [29].

[27] *Хамітов Н.* Українська ментальність: Постімперське та постіндустріальне буття // Розбудова держави. — Київ, 1995. — № 10. — С. 32.

[28] *Теліга О.* Прапори духу // Література і мистецтво. — Київ, 1941. — 4 листоп.

[29] *Гуммерус Г.* Україна в переломні часи: Шість місяців на чолі посольства в Києві. — Таксон, 1997. — С. 143.

Правовим підґрунтям діяльності ТОУ стає санкціонована Гітлером легітимність сценічного мистецтва на окупованих територіях з метою використання місцевих артистів для обслуговування війська нацистів.

За підрахунками дослідника, кількісне відвідання оперно-балетних, опереткових вистав, концертів симфонічної музики та ревю становить співвідношення: німців — 70 %, українців — 30 %. Співвідношення відвідання драматичного театру протилежне: німців — 30 %, українців — 70 %. Театр, заангажований ворогом для власних потреб, був спрямований на спілкування зі своїм народом.

Історична еволюція ТОУ мала три основні етапи.

На першому (середина 1941 — початок 1942 рр.) за умов легітимності оперативно утворювалися численні театральні колективи, що орієнтувалися на українську ідею; залучилися до роботи аматори — по суті, резерв народної культури; відбувалася морально-творча адаптація до спілкування з німецькою військовою аудиторією та найширша підтримка театру українським глядацьким загалом; завантаженість концертною діяльністю і загроза статусу індустрії розваги; у масі театрів був низький художній рівень, зумовлений малокваліфікованими кадрами та бідними технічними умовами; актори працювали переважно "під суфлера"; репресії гестапо спрямовувались проти визвольного руху, що відбилося на репертуарі театрів та долях багатьох митців.

На другому етапі (середина 1942 — середина 1943 рр.) упорядковувалось художнє керівництво театрів та їхній творчий склад; виставам забезпечувалася належна мистецька цілісність; переломний момент у ході війни на початку 1943 р. стимулював енергію ТОУ; ідейно-естетичні пошуки та непересічні художні досягнення реабілітували театр у статусі мистецької інституції.

Третій етап — фінальний (середина 1943—1944 рр.), позначений переломом у ході війни та поступовим відступом фашистів. Дестабілізувалась робота театрів при наближенні лінії фронту; відбувались примусова експансія німецької мови в театральних колективах та підготовка театрів до евакуації на Захід; розпорошувався творчий склад при евакуації; відзначалось піднесення творчого рівня театрів західного регіону при об'єднанні з кадрами зі сходу; частина митців виїжджала за кордон СРСР і зосереджувалась перед подальшою еміграцією у Німеччині; на визволеній від фашистів території почались радянські репресії щодо митців, котрі працювали на окупованих землях.

Організаційна та художня структура ТОУ мала специфічну особливість, котра полягала в його приналежності двом антагоністичним субстанціям — німецьким завойовникам (за законом окупаційної підлеглості) і українському народові (за фактом національного духовного зв'язку).

Офіційна підлеглість театральних колективів: 1) німецькому відділу пропаганди (Theater der Propaganda — Abteilung U — Україна); 2) штадткомісаріатові, ортскомендатурі; 3) міській управі.

Контакти німців з театрами планувалися і здійснювалися в режимі дисципліни воєнного часу через військову адміністрацію, міські управи та керівництво театрами.

Зміст вистав, сценічних програм мав бути викладений у спеціальній анотації німецькою мовою й узгоджений з відповідними інстанціями. Афіші й програми друкувалися двома мовами — українською та німецькою. У цих обставинах особливого значення набувала здат-

ність театрів і перекладачів відвертати увагу німців від "сумнівних" мотивів деяких п'єс.

Структура управління театром в окупації виявилася в основному адекватною радянській системі нагляду, але з істотною різницею: до війни театр обслуговував ідеологію радянської тоталітарної системи, а в умовах німецько-фашистського вторгнення локально забезпечував культурний відпочинок армії рейху. Німці орієнтували театри виключно на розважальний репертуар, без політико-ідеологічного спрямування.

Основні форми мистецького обслуговування німців полягали у планових концертах колективного відвідування для військових частин у тилу і на лінії фронту; святкових сценічних програмах колективного відвідування під час німецьких політичних та національно-культурних імпрез (інколи разом з артистами із рейху); театральних виставах закритого типу для військових (Nur für Deutsche) або спільно з цивільними глядачами (військові німці — в партері); виступах українських артистів у німецьких військових шпиталях; участі українських артистів у німецьких трупах Wermacht-, Soldaten- und Frontbünen; в тилу військовим дозволялося й індивідуальне відвідування культурних установ; розважальних програм у вар'єте, казино та ін.

Дисципліновано виконуючи подібну роботу як умову власної легітимності, ТОУ основну увагу зосереджує на активному спілкуванні із співвітчизниками. Національну суть цього альтернативного процесу підкреслюють назви театральних колективів. Більшість із них носить ім'я Шевченка (Київ, Харків, Одеса, Херсон, Черкаси, Ворошиловград, Біла Церква, Кам'янськ, Маріуполь, Кам'янець-Подільський). Інші — імена українських письменників та митців: І. Котляревського (Кривий Ріг, Чернігів), М. Гоголя (Полтава), М. Кропивницького (Ніжин), І. Франка (Тернопіль, Станіславів), І. Тобілевича (Кіровоград, Кременчук), М. Садовського (Проскурів), М. Заньковецької (Старокостянтинів), Т. Затиркевич-Карпинської (Київ), М. Леонтовича (Ромни). Символічні назви мають Київський український молодіжний театр-студія "Гроно", ковельський колектив "Блакитна троянда", Павлоградський театр "Україна".

Формування колективів найчастіше мало характер стихійного об'єднання випадково уцілілих професійних кадрів та аматорів. Поєднання в кадрово-творчій підвалині ТОУ мистецтва професіонального й аматорського спрямовувало на постійне навчання, оволодіння майстерністю та досягнення естетичної повновартості вистав. Історія дала аматорству шанс морально і творчо стати нарівні з мистецтвом професіональним. Народна культура "не виключає високого рівня майстерності, вміння, знання, в основі чого лежить вільне володіння традицією <...> Загальні ідеї та граничні цінності народної культури лишаються актуальними і переходять до царини професіональної діяльності" [30].

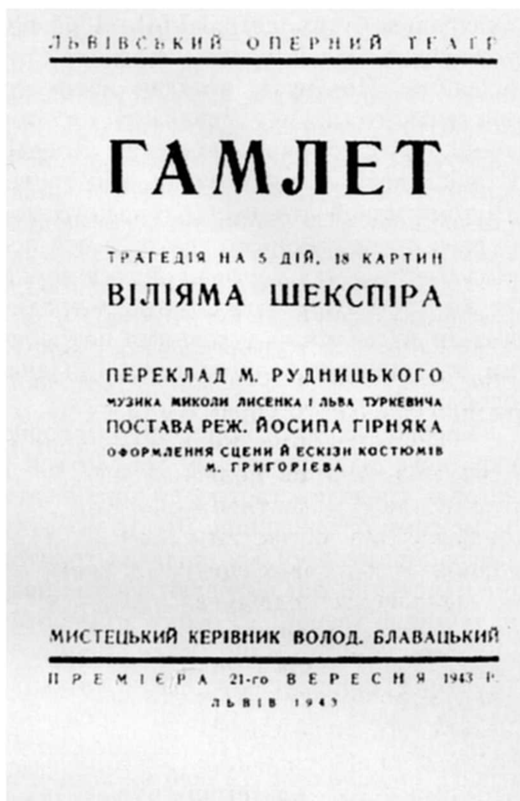
Масова художня самодіяльність радянської дійсності кінця 30 — початку 40-х рр. прислужилася в кадровому поповненні ТОУ. Про життєспроможність подібних театрів свідчить те, що в них починали творчий шлях згодом відомі майстри — В. Безпольотова, В. Гончаров, Є. Дембська, О. Затварська, В. Ігнатенко, В. Клех (опісля знаний художник театру діаспори та американського кіно), К. Коваленко, Н. Коперлжинська, В. Коршун, К. Литвиненко, К. Парако-

[30] Культурология. XX век: Словарь. — СПб., 1997. — С. 295—296.

ньєв, І. Просяниченко та ін. А в різних трупах працювали, подаючи приклад молодим, зірки сцени й екрана Б. Гмиря, Н. Горленко, К. Еланський, П. Коваленко, М. Комаровський, К. Лучицька, Г. Манько, П. Масоха, Й. Маяк, С. Паньківський, М. Пішванов, Г. Плакіда, А. Ратмиров, Ф. Савченко, І. Сагатовський, Й. Стадник, І. Твердохліб, М. Хорощ, С. Шкурат.

За балансом кадрового співвідношення простір ТОУ становили наступні колективи: професійні, комбіновані — професійно-аматорські, аматорські — у вільній варіативності цих ознак із загальною тенденцією до професіоналізації, в районних містечках та селах дієво виявляли себе драмгуртки "Просвіти".

Найчастіше музична основа української сцени визначає форми її функціонування. Багато театрів організовано на базі хорових колективів — у Проскурові, Ромнах, Кам'янську (Дніпродзержинську), Кривому Розі, Кам'янці-Подільському та ін. Типологічними стають об'єднання драми, балету, опери, оперети (Львів, Донецьк, Дніпропетровськ); драми, опери, оперети (Полтава, Вінниця); драми й опери (Кіровоград, Тернопіль); драми й оперети (Харків, Житомир, Миколаїв, Херсон, Station Станіславів, Коломия). Синтетичність труп часто стає наслідком необхідності забезпечити роботою акторів різних жанрів та зібрати їх кількісний кворум. На цьому принципі, зокрема, побудовано у Києві російськомовний колектив малих форм "Кляйнкунсттеатр" (директор і художній керівник — Ганс Телен), що об'єднав вокалістів, танцюристів, артистів естрадного жанру, цирку та відомих спортсменів. Більшу жанрову стрункість і національне виявлення мав український театр малих форм "Веселий Львів" під керівництвом Зенона Тарнавського.



Афіша вистави "Гамлет" В. Шекспіра у приміщенні Львівського оперного театру. 1943.

У інформації, вміщеній в Енциклопедії українознавства 1949 р., констатується: "Театральне життя в провінції під німецьким тиском звелося до більш чи менш випадкових виступів побутово-етнографічних труп, що не мали мистецького значення" [31]. Спираючись на реконструйовану в дослідженні топографію ТОУ, автор спростовує цю точку зору з кількох позицій. По-перше, не можна називати випадковими виступи труп, котрі регулярно працювали прак-

[31] Енциклопедія українознавства: Загальна частина. Перевидання в Україні. — Київ, 1995. — Т. 3. — С. 863.

тично в усіх містах і містечках України. Театральному процесові 1941—1944 рр. усупереч усім негараздам властива стабільність. По-друге, вистави високого мистецького ґатунку з'являлись і в провінції — Запоріжжі, Коломиї, Ковелі, Станіславові, Ромнах тощо. По-третє, до тематики й стилю українського побутово-етнографічного театру в цей період звертаються усі без винятку трупи як до абетки творчості, джерел традиції. Це збігалося із духовними потребами та смаками театрального глядача, особливо у провінції.

Уперше за всю попередню історію українського театру йому доводиться у вигляді тривалих гастролей працювати за межами батьківщини. Ще до початку еміграційного процесу, коли на території Німеччини облаштовуються так звані таборові театри, до рейху з окупованих територій України, Росії, Білорусії та інших європейських країн виїздить близько двох тисяч артистів. Через організацію "Europäischer Künstlerdienst" (ЕКД), розділені по 12 осіб на концертні групи, вони об'їжджають із виступами кількамільйонний загал остарбайтерів. Два роки працював у рейху, зробивши близько трьохсот виступів, Київський театр-студія "Гроно" під керівництвом Г. Затворницького, колишнього викладача студії при Київському театрі ім. І. Франка, учня В. Мейєрхольда, Л. Курбаса. Це був своєрідний прогнозуючий педагогічний осередок, що привертав увагу громадськості пошуками у царині Курбасових традицій (коріння — Музично-драматична академія України імені М.В. Лисенка, розігнана німцями). У Львові педагогічна робота велась Й. Гірняком, О. Добровольською, В. Блавацьким у театральній студії при УЦК (Українському Центральному Комітеті).

У випадку виступів у Німеччині організаційно-керівною силою була німецька біржа праці.

Творчі проблеми ТОУ значною мірою віддзеркалили специфіку його історико-політичного існування, межу між прагненнями і можливостями.

Відкинувши "радянську лінію", театр в окупації одночасно не приймає ідеологію фашизму, не висловлює зі сцени в художній структурі бодай однієї вистави нацистських політичних чи моральних доктрин. Відтак сцена стає духовним щитом між людиноненависницькою, расово дискримінаційною програмою завойовників та свідомістю українського народу. Внутрішньо ТОУ існує дистанційовано від німецької влади.

Варто ще раз наголосити, що позицію "поза політикою" театрові запропонувала служба пропаганди ворога, надаючи у воєнних умовах перевагу мистецтву демонстративного відсторонення від дійсності. Подібне у порівнянні із заполітизованістю радянського "тилового" і "фронтового" мистецтва здається парадоксом нацистського режиму. В цьому ж був психологічно виважений розрахунок, запрограмований, зокрема, в девізі "Kraft durch Freude" — "сила через радість". Відкидався варіант політико-пропагандистський, котрий тримав би душу вояків у стані напруги.

Щодо українського театру, він не адаптував свій історичний доробок і пропонував його глядачам з усіма складними та болючими проблемами. Відкинувши нав'язаний комуністичний світогляд, театр за умов бездержавного існування й історично переривчастого процесу націотворення стверджує себе як реальна сила збереження нації. Преса констатує: "У своїй високій національній культурі народ черпає живучу силу, що штовхає його на шлях дальшої боротьби за кращу долю" [32]. Сцена ви-

[32] Національна культура — непереможне забороло // Голос Підкарпаття. — Дрогобич, 1943. — 18 лип.

ступає носієм могутніх засобів націовиразу — українського слова і пісні. ТОУ підвищує ступінь вербального впливу вистав.

У атмосфері нищення суспільних інститутів, звуженого літературно-мистецького життя (особливо в невеликих містах), відсутності вітчизняного кінематографа, закриття музеїв, бібліотек, обмеженого до чотирьох класів шкільного навчання та припиненої діяльності вищої школи, театр як художньо-естетичний, виховний заклад перебирає на себе панівну роль і характеризується поліфункціональністю. Виокремлюємо кілька моделей.

1. На початковому етапі війни, коли самовідчуття театрів забарвлене ейфорією удаваної національної свободи, вони стають ідеологічними провідниками. Типовий приклад у Кривому Розі: «Приміщення театру зразково оздоблено гаслами та світлинами. Портрети вождів українського народу — Симона Петлюри та Коновальця бачимо в театрі на першому плані. Цими днями відбулася постава геніального твору М. Гоголя "Тарас Бульба". Великий приклад подано цим народу» [33].

Полювання фашистів на українських націоналістів і радянських партизанів примушує театри згорнути лозунги, увійти в береги певної мімікрії. Прийшло розуміння, що відвертий самостійницький чи антифашистський жест призведе до загибелі. Так сталося зі співачкою Київського оперного театру Раїсою Окіпною, із закриттям за "націоналістичний" репертуар київських театрів імені М. Садовського та Г. Затиркевич-Карпинської. За підпільну антифашистську боротьбу були засуджені до розстрілу й каторги працівники Новгород-Сіверського театру на чолі з режисером і артистом Й. Смолянським та завідувачем музичної частини М. Хомичевським (Борисом Теном).

2. Посилюються передусім просвітницькі можливості сцени. До кінця війни театри не перестають бути чи не єдиними легальними місцями патріотичного контакту та духовно-естетичного співпереживання широкому загалу людей. Митці запроваджують публіцистично-культурницькі звернення до глядача. Театр подекуди комбінує себе із клубною установою.

3. Патріотична тематика вистав знаходить активне відбиття у пресі. Ланцюг театр—преса—глядач—читач легалізує і ширить розголос ідей гуманізму й націотворення.

4. Театр виконує освітньо-виховні завдання серед дітей і підлітків. Варто назвати Будинок дитини, організований у Києві М. Тобілевич-Кресан, дочкою І. Карпенка-Карого, із залученням до роботи таких відомих митців, як співачка О. Петляш, актриси Є. Ожеговська, М. Склярова, хореограф О. Манасевич, режисер М. Ізапольська, художник О. Судомора. Всюди в Україні дітей обслуговують драматичні та лялькові театри.

5. Робота сцени включає благочинні акції і наближається до функцій соціально-адаптаційних. Сотні концертів і вистав відбуваються на користь українців-полонених, нужденного населення, евакуйованих зі східних областей, дітей, одиноких матерів тощо. Паралельно митці вимушені збирати кошти на потреби німецького війська.

6. Цинізмові війни сцена протиставляє етику та філософію гуманізму, ідею недоторканності Божої істоти, християнський постулат "Не убий!". В екстремальних умовах суспільної дисфункції театр стає засобом психологічної релаксації глядачів.

[33] На благо народу //Дзвін. — Кривий Ріг, 1941. — 24 жовт.

7. Театр як інститут інтернаціонального взаєморозуміння блокує расові настанови фашистів. Їхня антисемітська жорстокість спонукає українських режисерів і артистів вносити виконавські корективи в ті твори української класики, де образи євреїв подані у сатиричному плані. Скориставшись тим, що німців не обходить "циганська" тема у театрі, хоча в реальному житті вони знищували цей народ, як і євреїв, театральні митці створюють низку музично-поетичних постановок "Циганського барона" Й. Штрауса (на одинадцяти сценах), "Циганського кохання" Ф. Легара (у тринадцяти театрах). Популярна "Циганка Аза" М. Старицького йшла на двадцяти сценах. Народ, що за арійською доктриною вважався неповновартісним і прирікався на небуття, у світлі рампи чарував глядачів фізичною красою, духовною поезією та екзотичною неповторністю своєї ментальности.

Антимосковські настрої українського націоналістичного середовища не впливають на практику ТОУ. В його репертуарі — російська класика. Там, де того вимагають інтереси російського населення, грають російські трупи, або в одному приміщенні з українськими (Дніпропетровськ, Житомир, Чернігів, Херсон, Донецьк, Миколаїв), або як окремі колективи (Одеський російський театр драми і комедії — антреприза В. Вронського, котра за роки окупації дала 100 прем'єр). Обопільно корисним стає спілкування в Запоріжжі місцевого українського театру під керівництвом режисера М. Макаренка і Ленінградського російського драматичного театру імені Ленради, очолюваного відомим режисером С. Радловим.

8. Театр використовувався досить активно як захисне середовище існування — від переховування там молоді, приреченої на вербування до Німеччини, військовополонених, євреїв до матеріального забезпечення акторів та їхніх родин, як це було в київському "Кляйнкунсттеатрі".

Проблема театрального глядача в усі часи була центральною у життєдіяльності театрів. Масовість глядацького залу, характерна для ТОУ, не завжди означала ідеальні стосунки зі сценою. У відгуках наших співвітчизників про німців-глядачів підкреслюється культура поведінки, вихованість, закоханість у музику, пошана до акторської професії. Щодо цивільного населення, то картина не була однорідною. На тлі традиційного національного пієтетного ставлення до мистецтва сцени декласовані елементи, нувориші приносили до глядацького залу анархію і безкультурність. "Чому вони прийшли до театру? Та просто тому, що в них багато грошей, тому, що їм ці несподівані і шальні гроші, здобуті спекуляцією, продажем добра, награбованого в останні дні панування більшовиків, нікуди дівати" [34]. Трапляється, що в театрах німці потерпають від злодійства. Це впливає на рішення військової адміністрації влаштовувати переважно вистави "Nur für Deutsche", оголошувати через газети попередження про можливість закриття театру для цивільного населення.

Театр не розділяє глядачів на своїх та чужих, встановлюючи для співвітчизників і німців спільну систему моральних координат. Увага до "мистецького обличчя" одне одного означала, по суті, пізнання душі. Присутність німців як нового, європейського глядача орієнтує театр на посилену відповідальність за результати праці. У початковий період було визначено одне з важливих зав-

[34] *Шевчук Г. [Шевельов Юрій]*. Замість рецензії: (міркування в театральній залі) // Нова Україна. — Харків, 1942. — 15 листоп.

дань ТОУ: "Не треба забувати, що театр поруч з малярством є репрезентацією нашої культури перед народами Західної Європи. Український театр під цю пору відограє — по волі чи по неволі — ролю нашого амбасадора" [35].

Паралельно існувала небезпека денаціоналізації театру. Керівництво колективами (особливо музичного жанру) все більше ставало прерогативою німців. Вони посідають місця директорів, режисерів, диригентів. Оперні театри Києва (інтендант і диригент — Вольфганг Брюкнер), Юзівки (режисер і директор — Тоні Гражбергер) культивують німецьку мову. Курси її вивчення впроваджують у драматичних театрах — вона звучить у концертах. На оперних сценах ідуть твори Вагнера, Бетховена, гастролюють вокалісти з рейху. Загалом цей процес слід охарактеризувати як початковий етап поліфункціонування української й німецької культур як культур колонії та метрополії.

Проблема різнобіжності творчого рівня вистав ТОУ в різних регіонах залежала від кількох чинників, серед яких на першому місці — наявність відповідних творчих кадрів. Проте був і глобальний історико-політичний чинник. Україну німці поділили на Райхскомісаріат Україна, дистрикт Галичина у складі Генералгубернаторства та Трансністрію. Намір фашистів: «Коли ми самі закріпимо назву "Україна", то українці будуть з неї виводити певні права і захочуть колись самі правити своєю державою» [36].

Театральне життя на цих територіях залежало від ступеня політичних утисків. У Райхскомісаріаті Україна (центр — у Рівному) панував відвертий терор. Він був слабшим у Трансністрії (центр — Одеса), окупованій Румунією південно-західній частині України, але національне культурне життя придушувалося, натомість протегувалося румунське мистецтво. Щодо Галичини, з'єднаної з Генеральною Губернією (центр — Варшава), це був простір найбільш сприятливого українського мистецького виявлення.

Враховуючи градацію, що її подає "Енциклопедія українознавства", автор дослідження пропонує власну лаконічну класифікацію мистецтва ТОУ на історичній осі Київ—Львів. Київський, або східноукраїнський, простір, зазнавши фашистського нищення, багато втратив щодо самовиразу. Терен львівський, себто західноукраїнський, протягом 1941—1944 рр. скористався історичним шансом і мав змогу виявити "пульсуючий п'ємонтизм Галичини" (І. Волицька) та відіграти компенсаторську роль у загальній картині українського театру.

Західна Україна породжує унікальне мистецьке явище — Український театр міста Львова, перейменований за вимогою німців на Львівський оперний театр (ЛОТ). Під керівництвом видатного митця В. Блавацького тут працювало чотири секції: опери, балету, оперети, драми. Стовідсотково професіональний колектив на західному кордоні України знаходився у виграшних умовах — перебіг війни на максимальний час забезпечив йому тилове положення. Львівське "культурне гніздо" характеризується припустимою на той час мірою творчого радикалізму, жанровим синтетизмом і стильовою свободою, цільністю орієнтації на Курбасові традиції, врешті, виходом на широку міжнародну глядацьку оцінку своєї творчості.

[35] Завдання нашого театру // Голос Охтирщини. — Охтирка, 1942. — 25 листоп.

[36] *Каменецький І.* Україна в тоталітарних схемах нацизму // Український історик. — Нью-Йорк; Мюнхен, 1972. — Ч. 3/4 (35/36). — С. 119.

ЛОТ у рамках біографії В. Блавацького є продовженням і вищим щаблем його режисерських та виконавських пошуків, ідей-супутників з часів роботи в театрі "Заграва". ЛОТ на тодішньому всеукраїнському тлі — взірцеве узагальнення практики ТОУ, піднесення кращих постановок на рівень європейської культури. Він в історичній перспективі (В. Блавацький пророчо назвав його мистецьким метеором) — зародкове ядро повоєнного театру діаспори з новою змістовністю та естетикою, зокрема Ансамблю українських акторів у Німеччині та Ансамблю українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького у США.

Від животворної режисерської та педагогічної практики в ЛОТі Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської тягнеться шлях діяльності цих митців на терені Австрії, Баварії, а потім США.

ЛОТ мав плідний вплив на розвій театрів Західного регіону — у містах Станіславові, Тернополі, Дрогобичі, Коломиї, Стрию, Перемишлі, влаштовуючи там гастролі своїх провідних митців, консультації для художнього керівництва.

Тематика та естетика ТОУ увиразнює його як явище яскраво національне, із міцною, подекуди суперечливою владою традицій та пошуком шляхів художнього оновлення.

У творчості ЛОТ типологізовано, по суті, весь проблемно-тематичний обсяг ТОУ, на вищому галузевому рівні засвідчено традиціоналізм і певною мірою консерватизм українського сценічного мистецтва як його історично сформованої та функціонально дієвої особливості. Із професійною досконалістю цей колектив "академізує" напрями театральної України 1941—1944 рр.: українська класика XIX — початку XX ст. (морально-етична, героїко-патріотична теми, філософська проблематика); музичний жанр (національна музична драма, естрада, світова опера, балет, оперета); антибільшовицька тема й антифашистські алюзії (нова історико-ситуаційна проблематика); російська та європейська класика.

Корегуючою силою в розвитку театру 1941—1944 рр. намагалися бути тогочасні театральні критики, літератори і журналісти І. Багряний, В. Гаєвський, В. Дубровський, Н. Кибалюк, Ю. Косач, І. Костецький, С. Ледянський, І. Німчук, В. Ревуцький, У. Самчук, О. Тарнавський, Ю. Шевельов та ін. Вони проповідують поєднання двох ідей: 1) про життєспроможність традицій класичного національного театру, очищеного від намулу штампів та фальсифікацій (думки з цього питання висловлювали І. Франко, Г. Хоткевич, П. Саксаганський, В. Чаговець, С. Петлюра, С. Єфремов, О. Кисіль); 2) творення національного театру європейської орієнтації (цим свого часу опікувалися Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко, Л. Курбас, М. Вороний, Д. Антонович, М. Зеров, М. Хвильовий, Остап Вишня, О. Довженко).

У рамках ТОУ перша ідея реалізувалася із стихійною масовістю, але й з великою кількістю антихудожніх виявів. Інше спрямування дало хоч обмежену кількість зразків, проте високого мистецького рівня (згадаймо, що Ю. Шевельов виводив історичне значення восьмирічної діяльності "Березоля" харківського періоду в основному за трьома постановками Л. Курбаса).

Одностайна порада критиків творити мистецтво сучасної тематики окреслила тупикову ситуацію: подібні твори не могли з'явитися з причин цензурного нагляду фашистів (у цей час евакуйовані радянські театри ставили п'єси "Фронт" О. Корнійчука, "Навала" Л. Леонова, "Російські люди" К. Симонова та ін.).

Українське безмежжя 1941—1944 рр. характеризується вибуховою акцією де-

монтажу радянського мистецтва, його методу соціалістичного реалізму з домінантним принципом партійності. Цим майже на півстоліття були випереджені процеси, якими позначений український театр кінця 80 — початку 90-х рр. Зі сцени водночас зникає імперська ідеологічна міфологія (позитивний герой — будівник комунізму, партія — натхненник усіх перемог народу тощо). Усвідомлюється злочинність сталінського режиму, його ворожість національному розвоєві України. Замість соціально-класового підходу театрові повертається історико-філософське і психологічне підґрунтя світового класичного мистецтва, етичний максималізм без спекулятивно-примусового культу світлого майбутнього. Водночас ТОУ успадковує від радянського мистецького періоду активну кадрово-будівничу енергію, натреновану технологію постановочної роботи.

ТОУ створює новий міфопоетичний ряд із власною системою морально-ціннісних координат. Мистецтво сцени має моноцентричний характер, ядро якого — дореволюційна і пореволюційна українська класична драматургія. Сюди входять і автори, котрих за радянського часу було зараховано до українських буржуазних націоналістів (Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь). Спонукальне значення має героїко-патріотична, історична драматургія, здебільшого заборонена більшовицькою владою, та патріотична драма нового часу (Ю. Косач, М. Чирський, К. Гупало). Ці категорії становлять близько 70 відсотків діючого репертуару, в котрому "глядач знаходить ідеалістичний настрій, служіння високим ідеалам світла, правди і краси; ту первісну, сильну, барвну свіжість, яку театр черпав із плідного українського ґрунту, молодого, багатого, повного невитрачених мистецьких можливостей" [37].

Даний період — рецепція глобальних ідей таких авторитетів, як М. Кропивницький, М. Садовський, Л. Курбас. Максими ТОУ — від архетипу класичних творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Панаса Мирного до естетичного таїнства п'єс І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської, М. Куліша, Я. Мамонтова.

Як і в попередні історичні періоди, в межах ТОУ поруч з високою драматургією існує репертуар, котрий традиційно називають касовим, заробітчанським, на зразок мелодрами "Воскресіння" В. Калішевського (Чубатого), поставленої у 13 театрах. Йдеться про співіснування національного мистецтва класичних зразків і "масового". Спираючись на розробку цієї проблеми М. Вороним, О. Грищенком, Н. Єрмаковою, Н. Корнієнко, О. Мірошниченком, автор робить висновок, що в специфічних умовах ТОУ загострюється особливість культури як цілісного способу життя народу, а тому затребуване "масове" мистецтво не втрачає в моральній ціні й має широку комунікативну нішу.

Сцена повертає народові зруйноване радянською системою відчуття патріархальної родини та релігії як духовної сили нації, її історичного морального ґрунту.

Етична спрямованість ТОУ вбирає в себе чинники громадянські, сформовані народною історичною свідомістю, і творить фундаментальну міфологічну модель: людина—мораль—батьківщина. Гуманізм утверджується як національний та загальнолюдський суспільний ідеал. У цьому плані проблемно-тема-

[37] *Кибалюк Н.* Український театр // Дзвін волі. — Біла Церква, 1943. — 15 серп.

тичне звучання мистецтва накреслюється так: від національного "я" до історичного "ми".

У Київському українському драматичному театрі (1943) «якось на одній з репетицій "Назара Стодолі" Т. Шевченка і "Вечорниць" П. Ніщинського режисер П. Гордійчук звернувся до учасників вистави з проханням врахувати, що події в п'єсі відбуваються того історичного часу, коли український народ під прапорами Б. Хмельницького прогнав з України польських окупантів. Тому на сцені треба грати не просто селян, а вільних громадян вільної країни, грати з відчуттям власної гідності, почувати себе на святі» [38].

Театр відновлює стародавню міфологію козаччини, створює ідеалізовані образи пращурів. Фігура кобзаря на сцені ТОУ стає символічним знаком і несе мотиви волелюбства, історичної пам'яті.

Лірика й патріотичність — максимально зближені. У моральній площині Наталка Полтавка — рідна сестра Марусі Богуславки, а Назар Стодоля — духовний брат Тараса Бульби. "Ми бачимо непереможну силу там, де є єднання душ, де є жива свята любов і згода" [39]. З 56 назв української класики на 45 сценах "Наталка Полтавка" йде у 39 театрах і за рейтингом популярності — на першому місці: від просвітянських драмгуртків до найповажнішої сцени Львівського оперного театру. Заголовна роль виявляє ряд прекрасних актрис-вокалісток, як О. Круликівська в Житомирському театрі, про яку пише українська преса в Берліні.

У 35 театрах іде "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, у 27 — "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, у 26 — "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, у 22 — "Безталанна" І. Карпенка-Карого — своєрідна ієрархія класичних цінностей нації.

Оптимістичне світовідчуття, енергетичний потік патріотизму, що несе ТОУ, спирається на музичне забарвлення творів видатних композиторів С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Аркаса та ін.

Активізується культ "нашого могутнього всевладного селянського короля — великого Шевченка" (У. Самчук). У цілому на 44 сценах ідуть "Назар Стодоля", "Катерина" (опери М. Аркаса), "Мати-наймичка" (інсценізація І. Тогобочного), "Великий льох", інсценізації "Гайдамаків". У концертах актори читають вірші поета, співають пісні на його тексти. Всюди з ритуальною регулярністю святкуються Шевченкові роковини.

Драматичне мистецтво торкається емоційних глибин життя людей, занурених у жахи війни. Замордована доля сценічних героїв із соціально-психологічних драм "Безталанна" та "Наймичка" І. Карпенка-Карого, "Лимерівна" Панаса Мирного, "Невольник" М. Кропивницького, "Украдене щастя" І. Франка відгукуються в серцях глядачів з гостротою особистісних подій. Можна говорити про уподібнення функції театрального катарсису до психолікувального акту.

Гоголівські сюжети про Україну ідилічних часів — своєрідні міфологеми, що викликають ностальгію за мирним сонячним часом. Рецензент вистав Вінницького театру, пізніше — знаменитий літератор, І. Костецький, подивившись "Майську ніч", помічає психотропний вплив озвученого музикою романтичного сюжету. У багатьох виставах за гоголівськими сюжетами відбите традиційне народне осміяння диявола та

---

[38] Спогади О. Кайданова (машинопис). — С. 2. — З архіву П. Гордійчука.

[39] *Гайдар С.* "Наталка Полтавка" і "Запорожець за Дунаєм" // Відродження. — Ромен, 1941. — 26 листоп.

демонічного в людині: "Ніч на Івана Купала" М. Старицького (ЛОТ, режисер — О. Яковлів, 1941), "Страшна помста" С. Черкасенка (Охтирка, режисер — О. Ріпко, 1942), "Вій" М. Кропивницького (Дніпропетровськ, режисер — І. Ірван, 1942), "Сорочинський ярмарок" М. Старицького (Житомир, режисер — П. Борисовський, 1943).

Режисер Й. Гірняк, дистанціювавшись від історично відомої виконавської моделі Л. Курбаса ролі Хлєстакова в "Ревізорі" М. Гоголя як трагічного П'єро (О. Дейч), ставить у 1944 р. на сцені ЛОТу комедійну виставу, де центральний образ, створений С. Залеським, уособлює феномен безсоромного пристосовництва.

У невеликих театрах часто бракувало режисури, і тоді їхня сила базувалася на акторському таланті, стихійному хистові виконавців. На сцені актуалізувалося особистісне начало. За своєю естетикою ТОУ, особливо в початковій фазі, — переважно театр акторський.

ТОУ притаманні загострені виконавські емоції, своєрідна гіперестезія — підвищена, а часом і хвороблива збудливість, згущений трагізм. У таких випадках класика (наприклад, "Наймичка" І. Карпенка-Карого) подекуди перебирає на себе особливості "нової драми" з її екзистенційним відчуттям людського існування, коли береться до уваги не тільки "трагедія в житті, а трагедія життя" [40].

Духовну бадьорість дарувала аудиторії сміхова культура українського театру. Іронія, глузування, уїдлива сардонічність постають як елементи естетики і світогляду. Характерна особливість часу — "сміх без берегів" у виставах комедійного жанру. Страх, життя без надії як психокомплекс окупації знаходить спонтанне вивільнення у комедійному лицедійстві. Межі художньої міри часто переступаються, перетворюючи комедію на шарж.

Абсурдистського відтінку набувало сатирично-гротескове звучання образу Стецька у "Сватанні на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка. За спогадами артистів і глядачів, агресивна нахабність і пришелепуватість героя робили алюзійною цю класичну фольклорну маску.

Європейську витонченість поєднано з національною красою та філософською глибиною в Лесиних п'єсах. Разовість таких постановок, як "Камінний господар", "На полі крові" та "Йоганна — жінка Хусова" (тема двох останніх актуальна — віра в Христа і Юдина зрада), перекривається тим, що це високої художньої вартості режисерські та акторські прочитання на сцені ЛОТу. Сюди треба додати струнке концептуальне першопрочитання Лесиної "Блакитної троянди" режисером П. Гордійчуком у Ковельському театрі. Як і твори О. Олеся "Осінь", "На свій шлях", втілені Львівським клубним театром.

Символістська драматургія з її системою згущеного узагальнення, етичного та емоційного контрасту виявляється актуальною.

Час вдихає нове життя в п'єси С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" і "Казка старого млина". Перша — драма про Івана Сірка, — не відмовляючись від патріотичної апофеозності, зосереджує увагу на зворотному боці війни. Людина у крові самознищення постає як потворне явище. У фіналі постарілий і напівпричинний Сірко мріє зібрати "полки численні", щоб повести їх "на бій безкровний з тими, хто квіти сіє скрізь червоні".

У виставі Миколаївського театру (режисер і виконавець ролі Сірка — Я. Возіян, 1942) формувався наскрізний

---

[40] *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века. — Москва, 1979. — С. 19.

образ рідної землі — батьківщини, що потребує захисту: "П'єса добре зіграна і яскраво оформлена. Зокрема, відзначаємо декорацію ланів, які сягають в далечінь і справді манять різати землю не списом, а ралом, підкреслюючи мрію кошового; і особливо живу картину: запорожці пишуть листа турецькому султанові" [41].

Символістська манера мислення С. Черкасенка у час спротиву "злочинному германцю" (О. Довженко) проливає на образи і події "Казки старого млина" реально-документальне світло. Негативний герой драми — інженер-колоніст Густав Вагнер, за національністю німець. Він грабує Україну, зневажає її поетичну природу. Риси його натури близькі до фашистського ідеалу "героя нації", "надлюдини". Крамольні натяки звучали в театрах Коломиї, Перемишля, Дрогобича, Миколаєва, Таращі. Створене художником Д. Нарбутом на коломийській сцені як тло дії графічне "віяло марень" (на ньому в агресивній динаміці зображалися чорти, скелети, черепи, кажани, павуки та інша нечисть) сприймалося як зашифрований емоційний парафраз свастики й алюзійно коментувало душу напасника України. У цієї мистецької акції є історичні традиції: і Шевченкова зневага до "німецької мудрості", і Курбасова постановка в Молодому театрі 1918 р., за умов присутності німців у Києві, "Горя брехунові" Ф. Грільпарцера з відчутним антинімецьким звучанням.

Символічне узагальнення стає в ТОУ активним елементом сценічної мови. Антифашистський настрій, політичний нонконформізм зашифровано висловлювався в ряді постановок. До вистави "Ніч під Різдво" за М. Гоголем (Ковельський театр, 1943) режисер П. Гордійчук і художник Д. Нарбут ввели популярний на Волині фольклорний сюжет "Цар Максимйон" (місцева трансформація назви "Цар Максиміліан"). Виконавці ролей були в масках. Негативний персонаж Черкес говорив ламаною німецькою мовою. Його перемагав Великовоїн, маска якого нагадувала риси обличчя артиста М. Черкасова в ролі Олександра Невського в однойменному кінофільмі режисера С. Ейзенштейна.

Символом невмирущості українства звучав у театрі Перемишля фінал комедії "Чумаки" І. Карпенка-Карого (режисер — М. Орел, художник — П. Коваль, 1944): на сцену вибігало чотирнадцятеро дітей — синів Віталія Нерука, одягнених у білі українські сорочки. Вистава йшла з присвятою 80-літтю українського театру в Галичині.

Усупереч ворожому наглядові за театром та численним заборонам, західноукраїнська сцена збагачується низкою патріотичних творів: "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської (Коломия), п'єсами Ю. Косача "Облога" (Львів, Дрогобич), "Марш Чернігівського полку" та "Петро Конашевич Сагайдачний" — обидві у Станіславові. На цій же сцені — "Ой, Морозе, Морозенку" М. Лужницького і "Шаріка" Я. Барнича.

Відроджується ім'я М. Чирського, своєрідного українського Байрона, колишнього старшини армії УНР, політичного емігранта, поета літературно-політичного кола Д. Донцова. Новаторська патріотична драма М. Чирського "П'яний рейд", а також нетрадиційні оперети "Лев з Абессинії" та "Місяць і зоря" поставлені Підкарпатським театром у Дрогобичі; антибільшовицького спрямування п'єса "Отаман Пісня" — в Сокалі.

Риси героїчної драми, народжуваної в обставинах світової війни, Ю. Косач розглядає в контексті європейському:

[41] *Р. Ст.* "Про що тирса шелестіла" // Українська думка. — Ніколаєв, 1942. — 5 груд.

"В заграві величезної війни родився новий стиль мистецтва Європи. Нехай же наша земля викує стиль української драми чіткий, як дзеньківт сталі, суворий, як тверда доба битв і побоєвищ, ясний, як майбутність, до якої йдемо — непоборна і вічна нація" [42].

Разом із тим час відбиває хронічну кризу театрального стилю. Згадаймо сприйняття О. Мандельштамом у статті "Березіль" українського побутового театру, котрий "поєднуючи рутину з живим блиском, жив навпомацки і навмання" [43]. Від копії, кліше, стереотипу як рівня втілення української класики до творчо гідного діалогу з драматургією пройшло багато сценічних колективів. А. Любченко записує у щоденнику 25 травня 1942 р.: «Вистава "Марусі Богуславки" в колишньому театрі "Березіль". Безпорадність, безкультурність, найгірше провінціяльне аматорство» [44]. Пізніше в Охтирці І. Багряний по-іншому відгукнеться про виставу місцевого театру "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського в режисурі О. Ріпка: "Це достатня культурність, відсутність вульгаризації, такої прикрої і так властивої для більшості провінційних театрів" [45].

Семантичний контекст сцени Східного реґіону не однозначний і виходить за межі етнографічних прикмет та стилістики театру корифеїв. Зразки психологічні, умовно-ігрові, символіко-метафоричні, публіцистичні давала практика режисерів Г. Безкоровайного, П. Білоконя, П. Борисовського, А. Гарника, П. Гордійчука, О. Зарічного, Я. Коваленка, В. Лісовського, М. Макаренка, П. Миронова, Г. Пелашенка, І. Сагатовського, Й. Стадника, І. Сябра, М. Тінського, Р. Тимчука.

Антибільшовицька ідея, котра в цей час асимілюється культурою України, в царині театру знаходить суперечливе ставлення. У Західному реґіоні глядачі захоплено підтримали антисталінську акцію театрального мистецтва: на сцені Львівського оперного театру В. Блавацький вдало втілив драму "Тріумф прокурора Дальського" (1942), знайшовши з художником М. Радишем образне перетворення колізій публіцистичного твору К. Гупала. Таке ж ставлення глядацького залу до вистав за цією п'єсою було в театрах Тернополя (режисер — М. Комаровський), Коломиї (режисер — П. Миронов, художник — Д. Нарбут, 1942).

Щодо Східної України, то тут у масовій свідомості антибільшовицька тема не була популярною.

Нова драматургія, що побачила світло рампи, мала напіваматорський характер: "Божа кульбаба" П. Першина (Одеський російський театр драми і комедії, режисер — В. Вронський, 1942), "Директива з центру" С. Ледянського (Київський український драматичний театр, режисер — П. Гордійчук, 1943), "Діти чорної землі" П. Козія (Підкарпатський театр у Дрогобичі, режисер — Р. Тимчук, 1943), "Марко Отава" О. Сеника (Кам'янський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, режисер — Ф. Гладков, 1943), "Поворот до Європи" В. Дубровського (Кременчуцький театр ім. І. Тобілевича, режисер — Г. Пелашенко, 1943).

Прикладом внутрішнього опору цій темі в театрах Східної України є робота над виставою "Директива з центру" С. Ледянського. Режисер П. Гордійчук і художник Д. Нарбут, нівелюючи сати-

[42] *Прокопчук Г.* Театр // Вісті. — Берлін, 1943. — 20 січ.

[43] *Мандельштам О.* Слово и культура. — Москва, 1987. — С. 227.

[44] Щоденник Аркадія Любченка. — Львів; Нью-Йорк. — 1995. — С. 90.

[45] *С. С. [Багряний І.]* Поза іспитом часу // Голос Охтирщини. — Охтирка, 1942. — 4 груд.

ричне спрямування п'єси, під час репетицій моделювали картини благополучного колгоспного життя на зразок вистав за п'єсою О. Корнійчука "В степах України". Переробляти "скалічену" виставу довелося самому драматургові. Про художню недбалість та недовге життя подібних постановок дізнаємося з поданих у монографії автора "Театр, захований в архівах" (Київ, 1999) матеріалів радянського судового процесу над режисером Ф. Гладковим і артистом Л. Семеновим.

Сценічні пристрасті в цих виставах відштовхували глядачів натуралізмом. Театри жбурнули людей в полон недавніх спогадів, що збіглися з муками в умовах фашистської реальності. Осмислення фактів вимагало від сцени часової дистанції та художнього "перетравлення". І все ж в історичній перспективі тема провіщала своє право на продовження і новий рівень художнього зондування.

У всеукраїнському прокаті — 36 назв світової оперної та балетної класики. Найпопулярніші — "Травіата" Дж. Верді (у 9 театрах), "Кармен" Ж. Бізе (у 8 театрах), "Мадам Баттерфляй" Дж. Пуччіні (у 7 театрах). В опереткловому репертуарі — 32 назви. На перших місцях — твори Ф. Легара, Й. Штрауса, О. Рябова. Взірцево музичні вистави йдуть у Львівському оперному театрі. Динамічна режисура В. Блавацького художньо увиразнює тут десять оперних постановок.

У Києві осередком музично-концертної діяльності та підготовки вокалістів стає організована на базі консерваторії та театрального інституту Музично-драматична академія України імені М.В. Лисенка, котру очолював О. Лисенко.

Мобільність концерту як сценічного жанру надає йому в тих умовах першочергового значення. Створюється безліч модифікацій концертних програм, що мають передусім планово-прагматичну мету — обслуговування німецького війська. У таких випадках прикметою концертної естетики стає поєднання європейського естрадного стилю, рис ревю з українськими вокальними і танцювальними номерами. Про подібне у 20-ті рр. писав австрієць Йозеф Рот, поціновувач українського музичного фольклору: "Варто нації втратити державну незалежність, як вона починає панувати в оперетах і вар'єте" [46]. Проте і в подібних "кітчевих" комбінаціях український мистецький голос вражав генетичною красою і силою духу.

Серед західноєвропейських класиків за кількістю постановок на першому місці були не німецькі драматурги, як на те можна було б чекати, а Ж.-Б. Мольєр і К. Гольдоні. Художні відкриття української сцени пов'язані з іменем В. Шекспіра.

Концепції постановок "Сон літньої ночі" (Запоріжжя) та "Гамлет" (Львів), реконструйованих автором дослідження, укорінені як у національній свідомості, так і в психокомплексах війни й окупації та відбивають пошуки митцями відповіді на проблеми існування в неволі.

У квітні 1943 р., за півроку до визволення Запоріжжя, М. Макаренко створив виставу "Сон літньої ночі" В. Шекспіра, котра стала однією з найяскравіших сценічних алюзій ТОУ і здобула, зокрема, високу оцінку російських митців С. Радлова та А. Радлової. По війні М. Макаренко напише про фашистів у романі "Дві зими надії": "Вони можуть врятувати твоє життя, щоб потім перетворити тебе на суку" [47]. В цих умовах режисер думає про долю художника в світі та про межі свободи й конформіз-

[46] *Рот Й.* Білі міста. — Київ, 1998. — С. 163.

[47] *Макаренко М.* Дві зими надії. — Київ, 1970. — С. 109.

му в умовах окупації. У контактах герцогського двору і акторів-ремісників він "портретує" роботу свого театру і тих, хто "замовляє музику".

Псевдовеличний портик і масивні колони герцогського палацу нагадують Бранденбурзькі ворота (художник — Г. Шумилов). Герцогський двір у виставі мілітаризований, він ворожий ремісникам-плебеям, наївним театральним аматорам. Останні за експресіоністським гримом, що символізує дисгармонію життя, схожі на жертви долі. Та сильніша за суспільну приниженість їхня енергія самоврятування і самоствердження. Дієва характеристика цих справжніх героїв вистави народжується у контрапунктній взаємодії сумних гримів-масок та карнавально бадьорої, гротесково-комедійної поведінки в ключі українського вертепу.

М. Макаренко вдається до абсурдистського мотиву деформованості часу: літо ремісники відчувають як зиму. Вони хронічно голодні, мерзнуть, туляться до розпаленої печі. Ця деталь мала біографічну прив'язку — така піч стояла в репетиційному залі театру, її ж використали на сцені як деталь оформлення. Вона відтворена на одному з малюнків роману "Дві зими надії".

Режисер мислив образно й цілеспрямовано, досягаючи поліфонічного настрою. Після епізоду розподілу ролей ремісники йдуть репетирувати до князевого дуба. На сцені було споруджено високий підвісний місток, загримований під дерево, перекинуте через болото. По ньому, ніби по вузькій льодовій смужці, переходили до галявини аматори, балансуючи, чіпляючись один за одного, лякаючи і водночас звеселяючи глядачів. Звуки маршу Бетховена до п'єси "Афінські руїни" А. Коцебу надавали атмосфері дії величного відтінку. Театр творив трагіфарсову метафору небезпеки над прірвою.

Вистава закінчувалася не приготуванням ефемерних ельфів і фей до освячення княжого дому (ця сцена відкидалась), а переможним "бергамським" танком ремісників. В оркестрі звучав танок лицарів з балету "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва. У його урочисто-гордовитому ритмі незалежними залишали сцену смішні й зворушливі брати Чарлі Чапліна, родичі усіх акторів, котрим відомо, чого коштує фунт лиха. У вересні 1943 р. у ЛОТі 48-річний Й. Гірняк, якому не поталанило зіграти Гамлета у "Березолі", уперше в історії українського театру ставить цей твір з неостиглим жахом від запаху смерті в Ухт-Печорському таборі, де він перебував, та з усвідомленням хижацтва нових "хазяїв". Вистава автобіографічна, як гоголівське "ніяк не можу писати повз себе". Її проймає ідея непрощення зла (до речі, Сталін містично боявся потаємного смислу цієї п'єси).

На початку 1970-х рр. у листі до І. Стешенко Й. Гірняк ділиться заповітним: «Завдання, яке я поставив перед собою, "у те люте врем'я" — показати людину, яка має у собі Бога, але заперечує світ, створений Богом. До того ж мені здавалося, що "Гамлет" конденсував у собі багато такого, що через тодішні обставини лежало за десятьма печатями всіляких обмежень і цензурних заборон. А виговоритись — ох, як хотілося!» [48] По суті, режисер коментує свій давній задум як модель певною мірою підпільну і психоаналітичну.

У виставі була відсутньою фінальна сцена з Фортінбрасом. Дія уривалася на словах Гамлета "Далі — тиша...". Об'єктивно у постановці смерть героя лишалася неоплаканою, життя — неоціне-

[48] *Ревуцький В.* Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985. — С. 159—160.

ним. Й. Гірняк завершує сюжет скорботною нотою: сцена, вкрита тілами загиблих — поле бою...

Ніщо не затьмарювало вольового героїчного спрямування дій Гамлета-Блавацького. Рішучість і цілеспрямованість — спільна риса в сценічному прочитанні ролі в роки Другої світової війни різними виконавцями на сценах "по обидва боки". Відкритий, видовжений лоб, волосся до плечей та піднесена голова — ці зовнішні прикмети Гамлета — Блавацького продовжували Курбасову портретну модель трагічних мислителів — Падура з "Маклени Граси" М. Куліша, шекспірівського короля Ліра.

Гамлет — Блавацький у цілому не був романтиком. Виконавець вів роль у психологічно-філософському ключі. Шал не виходив назовні, а обпікав його зсередини. Роль ніби відтворювала тип розуму і темперамент львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, — артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів, вчителів, лікарів, студентів. Вони, як і Гамлет, ставили тоді перед собою питання про сенс буття та людської гідності. Психологічний струмінь ролі переплавлявся із поетичним піднесенням. Природу власного стилю актор визначив так: «На сцені я прагну пробудити в собі те, що Курбас називав "радістю від гри"» [49].

Дещо парадоксальним, проте ймовірним психологічним підґрунтям ролі Гамлета для В. Блавацького міг стати створений ним заголовний образ у драмі "Тріумф прокурора Дальського" К. Гупала, яка вийшла за півтора року до шекспірівської прем'єри, а опісля актор тривалий час грав ці ролі паралельно (часто вистави чергувалися поденно). При всій художній різновисокості п'єс та образів їх поєднував схожий внутрішній контрапункт: і служака сталінського режиму Дальський, і витончений гуманіст Гамлет дихають отруйним повітрям ворожнечі людей у своїх країнах-тюрмах, діють у морально-психологічному режимі життя підпільників, розвідників. Суть цих людей та машкара, котру вони носять, щільно припасовані одна до одної. Час і машкара — злободенний образний мотив, спільний для обох вистав.

Сценічне тлумачення двох шекспірівських п'єс торкається основних тогочасних екзистенціалій людини: комедія вивільняла від синдрому страху, трагедія наводила на шлях спасіння душі.

Стихійна шекспірівсько-курбасівська вісь Запоріжжя—Львів висвітлює повсюдні в Україні 1941—1944 рр. резерви художності й стратегічного наміру митців виходити на широкі простори творчості.

Можна твердити, що український театр цього часу, спираючись на свої базові цінності та творчу методологію, торкнувся у сфері режисерській, виконавській, сценографічній елементів мистецтва модерну — символізму, експресіонізму, екзистенціалізму, абсурдизму, театру жорстокості. Аби не повторення полону соцреалізму по війні, вірогідно, що драматургія і сцена експериментували б у цьому напрямі.

Воєнна веремія зіткнула українську сцену з європейським глядачем і активізувала її репрезентативну функцію. Йдеться не тільки про німців, італійців, румунів, угорців. На пробах вистав ЛОТу досить часто були неофіційно присутні полонені англійці, французи, американці. Перед новим глядачем український театр виявив себе як культура самодостатня.

---

[49] *Мелянський Б.* З таємних глибин акторської творчості (розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролею Гамлета) // Львівські вісті. — Львів, 1943. — 31 жовт. — 1 листоп.

Український театр в окупації (1941—1944) — чітко окреслена система національної театральної культури; її вписано передусім в історію антибільшовицького та антифашистського духовного спротиву і національного визволення. Ціннісно-смисловий та естетичний потенціал роботи сцени за тих обставин мусить прислужитися сьогодні в усвідомленні унікальної ролі театру в процесі націотворення, державотворення, гуманізації суспільства.

5.4. Театр повоєнних десятиліть (кінець 1940-х — 1960-ті роки)

Друга світова війна розмежувала розвиток усієї європейської та української театральної культури зокрема на дві історичні епохи: на "до" і "після" війни. У тяжкі воєнні роки український театр продовжував жити, створювати художньо вартісні вистави, допомагаючи народові у боротьбі з фашизмом, працюючи як в евакуації, так і на тимчасово окупованій території. Провідні театральні колективи України, евакуйовані на початку війни на схід, зберігали свій діючий репертуар, створювали нові вистави, не розгубили акторські та режисерські кадри, відкрили глядачам Сибіру та Середньої Азії українське сценічне мистецтво. У цей же час на окупованій фашистами території також працювали українські театри, намагаючись зберігати у репертуарі гуманістичне спрямування. Діячі театрального мистецтва брали участь у бойових діях, працюючи у фронтових театрах і концертних бригадах безпосередньо на передовій.

Завершення війни поклало початок повоєнному відродженню української театральної культури, яке відбувалося у надзвичайно складних умовах чергового посилення тиску сталінського режиму, з його репресіями та суворими вимогами чіткого дотримування методу соцреалізму.

Після жахливих років війни, тяжких поневірянь в умовах евакуації й окупації народ чекав перепочинку, люди, виснажені роботою на відбудові країни, потяглися до театру — вистави проходили при переповнених глядацьких залах. У свою чергу митці чекали послаблення ідеологічного тиску на театр. Однак партія, яка у перший повоєнний рік неначе призабула "дбати" про мистецтво, вже з 1946 р. надолужила репресивні методи керівництва театром. Колективи знову опинилися у вирі директивних настанов, жорсткої критики, партійних постанов і резолюцій, численних кампаній по боротьбі з "ворогами народу", "ідеологічними помилками", "формалізмом", "націоналізмом", "космополітизмом", "безконфліктністю", "відставанням драматургії" тощо.

На афішах театрів України, поряд зі створеними під час війни вельми популярними драмами "Російські люди" К. Симонова, "Навала" Л. Леонова, "Фронт" О. Корнійчука і "Сталінградці" Ю. Чепуріна, з'явилися нові, щойно написані п'єси, які також відображали героїчну боротьбу радянського народу з фашистськими загарбниками. Так, зокрема, на сцені Київського театру ім. І. Франка вперше побачив світло рампи спектакль про визволення Києва "Хрещатий яр", здійснений головним режисером Г. Юрою, художником М. Уманським та композитором А. Штогаренком. У співпраці колективу Одеського театру ім. Жовтневої революції з письменником Г. Плоткіним народилася героїко-патріотична вистава "Одеса".

"Заньківчани" на чолі з Б. Романицьким першими втілили п'єсу І. Чабаненка "На Вкраїні милій". На сцені Полтавського театру ім. М. Гоголя побачила світло рампи драма П. Лубенського "Нескорена полтавчанка", що розповідала про боротьбу комсомольського підпілля Полтави та непохитну месницю Лялю Убийвовк. У спектаклі, здійсненому режисером Р. Єфименком, образ відважної "нескореної полтавчанки" створила молода артистка Т. Кислякова. Колектив Харківського театру ім. Т. Шевченка здійснив постановку драми Л. Дмитерка "Генерал Ватутін". Режисура Л. Дубовика, що поєднала масові композиції та емоційно правдиві чоловічі образи (Ватутін — М. Крушельницький, член Військової Ради Сергєєв — О. Сердюк та ординарець генерала Прохор — Ф. Радчук), у квітні 1948 р. була відзначена Державною премією СРСР. Її лауреатами також стали виконавці провідних ролей і головний художник театру В. Греченко.

Творчі досягнення "франківців" тогочасна критика також пов'язувала насамперед із образами позитивних персонажів у виставах "Прага залишається моєю" Ю. Буряківського, "Професор Буйко" Я. Баша та "Переможці" Б. Чирскова. Переконливий характер героя Чехословаччини, антифашиста Ю. Фучіка, створений В. Добровольським, був у центрі спектаклю "Прага залишається моєю", здійсненого режисером Б. Нордом разом із художником О. Бобровниковим та композитором В. Рождественським. Постать відважного партизанського лікаря П. Буйка, окреслена Ю. Шумським, привертала увагу в постановці драми Я. Баша, створеній режисером чіткої сценічної форми Б. Балабаном у співпраці з драматургом та художником М. Духновським.

По-своєму прочитали "франківці" п'єсу "Переможці", яка досить успішно йшла на багатьох сценах країни, зокрема у МХАТі. Тематично перегукуючись із "Фронтом" О. Корнійчука, ця п'єса розповідала про радянських воєначальників, які на новому етапі війни оволоділи складним мистецтвом ведення сучасних бойових дій, домігшись перемоги нашої армії в Сталінградській битві. Цілеспрямованим, зовні стриманим поставав у спектаклі генерал Муравйов у виконанні Ю. Шумського. Енергійного, відчайдушно хороброго генерала Кривенка грав В. Добровольський, а тактовну, щиросердну і віддану дружину Муравйова Ліду — Н. Ужвій.

Вельми популярним твором героїко-воєнної тематики у другій половині 1940-х рр. став роман О. Фадєєва "Молода гвардія". У репертуарі українських театрів його інсценізація з'явилася невдовзі після прем'єри однойменного спектаклю у Московському театрі драми, здійсненого режисером М. Охлопковим. Його сценічна поема про подвиг молодогвардійців, здійснена 1947 р., помітно вплинула на постановки українських режисерів.

Властивий режисерському почерку М. Крушельницького героїко-романтичний пафос допоміг йому того ж року створити у Харківському театрі ім. Т. Шевченка сценічне полотно, де з драматичною й епічною широтою було змальовано колективний портрет краснодонців. Майстерно використовуючи музику Д. Шостаковича, що надавала подіям вистави особливо патетичного звучання, режисер органічно поєднав психологічно достовірні характери з узагальненою поетичною й романтичною сценічною образністю, переконливо показав внутрішнє змужніння та духовне зростання молодої людини в боротьбі за визволення Вітчизни. "Театр поставив собі завдання відтворити ідейне багатство, внутрішній світ молодо-

гвардійців, — наголошував М. Крушельницький. — Виходячи з дійсності, ми хотіли створити епічно-романтичне полотно спектаклю, яке б з найбільшою повнотою відобразило героїчний подвиг комсомольців Краснодону. Філософський зміст нашого спектаклю в тому, що життя... сильніше за фізичне знищення, а тому ми хотіли зробити спектакль мужнім, вольовим, світлим, оптимістичним, незважаючи на загибель молодогвардійців" [1].

Постановник завершив спектакль ліричною і водночас мужньою сценою — перед завісою юний Радик Юркін, привабливий образ якого створювала П. Куманченко, схвильовано промовляв клятву молодогвардійців. Вистава запам'ятовувалася яскравим акторським ансамблем, де поруч грали досвідчені виконавці В. Чистякова (Олена Миколаївна Кошова), О. Сердюк (Матвій Шульга), Д. Антонович (Валько) та обдарована молодь М. Ошеровський (Олег Кошовий), І. Костюченко (Жора Арутюнянц), В. Мізиненко (Сергій Тюленін).

Одночасно створена постановка "Молодої гвардії" на сцені Київського театру ім. І. Франка своїм лаконічним, суворим образно-режисерським розв'язанням Б. Норда відчутно різнилася від натхненного героїко-романтичного спектаклю харків'ян. Знаковим у спектаклі був образ Андрія Валька, створений А. Бучмою.

Власне постановче рішення "Молодої гвардії" запропонував режисер Б. Тягно, який здійснив свою масштабну інтерпретацію в Одеському театрі ім. Жовтневої революції.

На батьківщині молодогвардійців колектив Ворошиловградського обласного театру знайшов досить оригінальне трактування подій та образів роману.

Та не тільки драматичні, а й музично-театральні колективи республіки долучилися до сценічної історії твору О. Фадєєва. Майже водночас із постановками драматичних театрів над втіленням "Молодої гвардії" працювали майстри української опери. 7 листопада 1947 р. на київській оперній сцені вперше побачила світло рампи одноіменна героїко-патріотична опера композитора Ю. Мейтуса на лібрето поета А. Малишка, поставлена М. Стефановичем, диригентом В. Тольбою та художником О. Хвостенко-Хвостовим. Творчий колектив здійснив її як "оптимістичну трагедію", що прославляла незламну силу борців проти фашизму та красу їхнього подвигу. Режисура М. Стефановича, піднімалася в окремих картинах до високого образного узагальнення, до "реалізму, відточеного до символу", кажучи словами К. Станіславського. Так, на наш погляд, справжньою героїчною символікою захоплювала сцена клятви молодогвардійців, якою завершувалася друга дія спектаклю. Сама клятва — натхненний вокальний октет — звучала стримано урочисто: один за одним вступали голоси героїв, повторюючи коротку музичну фразу і зливаючись потім у багатоголосий ансамбль, у якому промовисто уособлювалась єдність молоді, що піднялася на справедливу боротьбу. У напівтемному сараї за будинком Кошових зібралися комсомольці, схвильовані звірячою розправою фашистів над шахтарями; почуття гніву й ненависті, пекуче бажання помсти ставали словами клятви. З групи принишклих юнаків та дівчат виступав наперед урочистий підтягнутий Ваня Земнухов (І. Клякун) і давав полум'яну присягу боротися за народне щастя; його слова повторював Олег Кошовий (К. Лаптєв),

[1] *Крушельницький М.* Виступ перед студентами Харківського державного університету // Сталінські кадри. — 1947. — 15 груд.

який, виструнчившись, ставав поруч; до суворого дуету юнаків приєднувався схвильований голос Уляни Громової (Л. Руденко). І ось уже в єдиному пориві завмерли на авансцені юнаки та дівчата на чолі з Олегом Кошовим — вони щойно стали бойовою підпільною організацією "Молода гвардія".

Ще більше вражала напружена сцена в тюрмі. Сіра кам'яна стіна, збиті з дощок ящики-нари, один у глибині, другий ближче до авансцени, — ось і все декораційне оформлення, що було своєрідною кульмінацією вистави. Пригнічені смертю свого ватажка Валька, змучені допитами й катуваннями, молодогвардійці з'юрмилися біля стіни, підтримуючи один один. Та ось зібравши останні сили, у відповідь на знущання, на погрози гестапівців вони бралися за руки, шикувалися у шеренгу і, натхненно співаючи свою бойову пісню "Звийтеся, здіймайтеся!", грізною стіною наступали на переляканих фашистів. Наче могутня хвиля музики підносила їх — на кам'яних тюремних склепіннях виростали велетенські, осяяні червоним промінням тіні юних героїв, здавалось, що за ними поставали нові лави патріотів. А вони, високо піднявши голови, прямували далі — і знову ніби підносилася вгору грізна хвиля, хвиля народної ненависті, хвиля, котра ніби змивала з нашої землі фашистську погань.

Не оперним персонажем, а живою людиною поставав широкоплечий, кремезний Валько — І. Паторжинський. Смагляве, обвітрене обличчя, ясний, відкритий погляд з-під суворих брів, проста вишивана сорочка, широкі, впевнені рухи — таким з'явився у виставі справжній господар донецької землі, колишній шахтар. І. Паторжинський створював життєво правдивий, насичений узятими з шахтарського побуту деталями й штрихами характер ватажка краснодонського підпілля.

Опера "Молода гвардія" виявилась одним із найпопулярніших тогочасних творів. Вона увійшла до репертуару багатьох музично-театральних колективів країни, а також Болгарії, Румунії, Польщі, Чехословаччини, Угорщини, Китаю та Кореї.

Високим патріотичним пафосом були перейняті кращі вистави, присвячені історичним подіям боротьби народу з гнобителями й іноземними загарбниками, покликані зміцнювати духовну пам'ять суспільства. Ще в роки війни О. Толстой наголошував: "Народ хоче знати своє минуле і мусить його знати, це також входить до поняття патріотизму" [2].

Розповісти про славне історичне минуле народу прагнув колектив Харківського театру ім. Т. Шевченка, здійснюючи постановку драматичної поеми І. Кочерги "Ярослав Мудрий". "Кожна нова п'єса Івана Кочерги відкриває нову сторінку мистецтва", — вважав поет-академік Максим Рильський, порівнюючи цю п'єсу із "найвищими зразками поетичної драматургії" — творами О. Пушкіна, В. Шекспіра, О. Толстого, Ф. Шиллера, Лесі Українки.

За задумом постановника, спектакль мав утверджувати ідеї гуманізму, патріотизму і незалежності. Наголошуючи на співзвучності вистави "шевченківців" сучасності, її постановник М. Крушельницький відзначав: «Спектаклем "Ярослав Мудрий" наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію роботи над монументальними полотнами, які зображають героїчну боротьбу нашої Вітчизни за свою державність і культуру. "Ярослав Мудрий" — не просто історичний, а глибоко філософ-

[2] *Толстой А.* Публицистика. — Москва, 1975. — С. 364.

ський твір. Тему мудрості державного діяча, шукання правди разом із народом ми прагнемо також відтворити у нашій виставі. Щоб показати спектакль, треба йти новими, невторованими шляхами» [3].

Саме цими нелегкими шляхами і пішов М. Крушельницький, на нашу думку, органічно синтезуючи перетворені елементи етнографічно-побутового музично-драматичного спектаклю і досвід поетично-філософського, узагальненометафоричного театру. Широко використавши сповнену мелодизмом музику К. Данькевича, режисер разом із художником Б. Косаревим відмовився від зайвої помпезності, що в цей час була чи не найпоширенішою ознакою історичних спектаклів, а також від побутової деталізації, правдиво передаючи сам дух суворої епохи.

В образно-пластичне рішення постановки було введено хор, що уособлював народні маси, часом стаючи своєрідним коментатором подій, створюючи особливу сценічну атмосферу, підкреслюючи певний настрій. Вирішуючи виставу як монументальне поетично-музичне театральне полотно, М. Крушельницький говорив: "За стильовими ознаками і образними засобами я дотримувався принципу античної трагедії, близької до епохи, втіленої на сцені" [4].

Акторський ансамбль зміцнив своєю роботою І. Мар'яненко, який змалював образ головного героя — мудрого правителя, дипломата, відважного воїна, люблячого батька. Кожен, хто бачив І. Мар'яненка—Ярослава, напевно пам'ятає цю могутню, сповнену впевненої величі постать, глибокий голос, часом лагідний, часом грізний у своїй моці. Велична, натхненна, монументальна постать... Інший виконавець головної ролі Д. Антонович переконливо показав внутрішню боротьбу, напружені роздуми і душевний біль Ярослава, наголошуючи

І. Мар'яненко — Ярослав Мудрий. Вистава Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка "Ярослав Мудрий" І. Кочерги. 1946.

цілеспрямованість князя, його турботу про долю Києва, його нелегку боротьбу в ім'я закону та інтересів Київської держави.

О. Сердюк створив багатогранний характер ченця-художника Микити, сина новгородського намісника Коснятина, Є. Бондаренко — веселого, дотепного і хороброго переписувача книг Свічкогаса, у якого під чернечим вбранням билося серце патріота, оборонця рідної землі.

Спектакль також приваблював злагодженим ансамблем виконавців ролей другого плану: П. Куманченко (Єлизавета), Н. Герасимова (Милуша), Г. Козаченко (ієромонах Сильвестр), С. Федорцева (Інгігерда), М. Кононенко (Любомир), С. Кошачевський (Гаральд), Т. Костюченко (Журейко).

---

[3] *Крушельницкий М.* О работе над "Ярославом Мудрым" // Красное знамя. — 1946. — 10 марта.

[4] *Крушельницкий М.* Историческая правда // Львовская правда. — 1947. — 10 июля.

Постановка "Ярослава Мудрого" стала подією мистецького життя. 8 червня 1947 р. у газеті "Правда" було опубліковано Постанову Ради Міністрів СРСР про присудження харківській виставі Державної премії СРСР і надання звання лауреатів М. Крушельницькому, Б. Косареву, Є. Бондаренкові, І. Мар'яненкові й О. Сердюку.

Проте найактуальнішим питанням театрального мистецтва першого повоєнного десятиліття було визначено створення сучасного, злободенного репертуару, що надихав би на трудові подвиги тих, хто й так самовіддано підіймав з руїн міста і села, відбудовував заводи та колгоспи. Однак творів відповідного ідейного змісту наприкінці 1940-х рр. вочевидь не вистачало. Водночас у мистецькому середовищі поширювалася думка, що серйозна, проблемна п'єса втомлює глядача, воєнна тематика вже набридла і треба створювати легкі, розважальні спектаклі, переважно комедії та водевілі. Зрозуміло, в країні, де впродовж кількох попередніх десятиліть театр слугував одним із найвагоміших знарядь агітації та пропаганди, подібні "теорії" не мали права на існування, відтак на сторінках всесоюзної та республіканської преси навесні й влітку 1946 р. розгорнулося широке обговорення питань драматургії, в ході якого наголошувалося, що поодинокі художньо вартісні твори нібито розчинилися у бурхливому й каламутному потоці скороспілих "одноденок", що низькопробні п'єси витісняють часом кращі твори класичної та сучасної радянської драматургії, а дилетанти і драмороби використовують величезну потребу театрів у новій злободенній п'єсі. Натомість радянські драматурги пишуть мало, і тому виникає репертуарний голод, що використовується всілякими ділками від літератури.

Той факт, що репертуарна проблема вважалася доволі гострою, доводить постанова ЦК ВКП(б) "Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення", прийнята 26 серпня 1946 р., де драматурги і працівники театру отримали директиву створювати яскраві, повноцінні в художньому відношенні твори про життя радянського суспільства, про радянську людину. У "безідейності, антихудожності, примітивності в драматургічній та сценічній творчості" обвинувачувала тогочасний театр і постанова ЦК КП(б) України "Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення" (1946), в якій зверталася увага на необхідність сміливіше розробляти проблеми сучасності, зміцнювати зв'язки з письменниками і композиторами, оспівувати перемоги радянського народу на трудовому фронті, дружбу народів.

Очевидно, що попри директивний тон обидві постанови певною мірою об'єктивно оцінювали ситуацію в радянському театрі другої половини 1940-х рр. Адже у тогочасній режисерській творчості й справді превалювали тенденції нівелювання, ординарність постановочних рішень, пасивність та побоювання яскравих театральних прийомів і несподіваних сценічних форм. Безпорадність режисури негативно впливала на розвиток акторського мистецтва, одноманітні, ілюстративні режисерські рішення штовхали артистів на безбарвне ілюстрування драматургічного тексту. Час від часу ситуацію дещо вирівнювали вистави за класичними творами, приміром, "франківці" з успіхом грали "Вишневий сад" А. Чехова у постановці К. Хохлова, "У пущі" Лесі Українки та "Житейське море" І. Карпенка-Карого в трактуванні Г. Юри, "Без вини винні" О. Островського в інтерпретації Б. Норда. Однак ці спектаклі існували поряд із

численними одноманітно безпорадними виставами, здійсненими у традиціях розважального етнографічно-побутового видовища, обтяженими штампами і трафаретними вокально-танцювальними дивертисментами, де емоційна наснага оберталася екзальтованою мелодраматичністю, романтична окриленість — штучно-декламаційною патетикою, а гумор — грубим, шаржованим комікуванням.

Поряд із цим поширювалась інша негативна тенденція — "монументалізація" системи К. Станіславського, що в цей час ототожнювалася з практикою МХАТу, який на початку 50-х рр. насправді переживав дуже складний період у своєму розвиткові. Ця тенденція естетичної уніфікації — своєрідної "мхатизації" — сценічного мистецтва призвела до спрощення, вульгаризації системи, коли на озброєння бралася "буква", а не її "дух", коли режисерські пошуки її творця були зведені до побудови канону "натуралістичного" спектаклю.

Розуміння сценічного реалізму лише як побутової правдоподібності та натуралістичної достовірності, на наше переконання, негативно впливало на пошуки українських режисерів і акторів, сприяло, як уже зазначалося, появі безбарвних, раціоналістичних, сірих та беземоційних спектаклів. Поряд із закликами "рівнятися на МХАТ" лунали настанови «рівнятися на "франківців"», у творчості яких у цей час теж було чимало проблем, суперечностей, недоліків, часто у виставах панували побутовщина, одноманітність і навіть нетворче копіювання. Більшість спектаклів театру проходила при напів-, а то й на три чверті порожніх залах.

Очевидно, що найпершою причиною цього стану в українському і радянському театрі в цілому була регламентація творчого процесу, що гальмувала поступ української театральної культури. "Чому загалом такою одноманітною стала за останній час наша драматургія?" — ставив риторичне питання досвідчений російський драматург Б. Ромашов [5]. Схематизм, одноманітність характерів і колізій, поверховість, штучність, а то й повна відсутність конфліктів, ілюстративність насправді характеризували численні драматургічні твори, яким не вистачало життєвої правди і глибини, безкомпромісного відтворення нелегкої долі сучасників у напружені повоєнні роки. Проте редакційна стаття газети "Правда" "Подолати відставання драматургії", де нібито аналізувалися причини незадовільного стану цього важливого літературного жанру, головні з них вбачала в тому, що автори п'єс обходили глибокі життєві конфлікти, уникали зображення суперечностей суспільного розвитку, "лакували" дійсність, натомість ніяких рецептів виходу з кризи не давала. "Такий підхід до справи неправильний. Чинити так — означає виявляти боягузтво, грішити перед правдою. У нас не все ідеально, у нас є негативні типи, зла в нашому житті немало, і фальшивих людей немало. Нам не треба боятися показувати недоліки і труднощі. Лікувати необхідно недоліки. Нам Гоголі та Щедріни потрібні", — закликав центральний партійний орган, однак радянські митці, налякані "грізними тридцятими", боялись не тільки проявів творчої ініціативи, а й навіть натяків на неї [6].

Тому результатом ставали, приміром, звернення "заньківчан" на чолі з Б. Романицьким до львівських письменників щодо п'єси до 10-річчя возз'єднання західноукраїнських земель. Від-

---

[5] *Ромашов Б.* За мастерство в драматургии // Правда. — 1953. — 20 окт.

[6] Преодолеть отставание драматургии // Правда. — 1952. — 7 апр.

гукнувся прозаїк А. Хижняк, який у співпраці з колективом створив драму "На Велику землю" про становлення колгоспного ладу в західних областях України, про гостру соціальну боротьбу в селах, які наприкінці 1930-х рр. примусово тягли у колгоспний "рай".

Невдовзі, цей ряд актуальної за тогочасним каноном драматургії поповнили "Любов на світанні" Я. Галана, "Дніпрові зорі" Я. Баша, "За другим фронтом" та "Життя починається знову" В. Собка, "Зорі над копрами" Ю. Мокрієва, "Арсенал" В. Суходольського. У той же час відбувся перспективний дебют у драматургії обдарованого журналіста М. Зарудного, перші п'єси якого "Весна" та "Велике доручення", завдяки ініціативній і копіткій роботі головного режисера Вінницького театру ім. М. Садовського Ф. Верещагіна, побачили світло рампи.

Проте реальною відповіддю на заклик газети "Правда" була хіба що сатирична комедія "Не називаючи прізвищ" В. Минка, вперше показана в лютому 1953 р. на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка (режисер — В. Оглоблін, у головних ролях: Д. Антонович — відповідальний працівник Карпо Карпович, В. Чистякова — його бундючна й пихата дружина Діана, М. Покотило — його батько, колгоспний муляр Карпо Сидорович, Л. Биков — його дотепний, невгамовний син Іван-Жанек, О. Валуєва — розпещена дочка Поема). Пройнята щедрою комедійністю, вистава "шевченківців" викривала войовничих міщан, фальшивих, нечесних людей, пристосуванців, керівників, що втратили принциповість та відповідальність.

У червні прем'єра вистави "Не називаючи прізвищ" відбулася на "франківській" сцені, і дотепна, влучна комедія В. Минка відтоді стала однією з найрепертуарніших у театрах України.

Актуальністю проблематики, щирою розмовою про відповідальність за виховання молодого покоління привабила численні театральні колективи Союзу драма Ю. Яновського "Дочка прокурора", яка на початку 1954 р. побачила світло рампи на сценах Київського театру ім. Лесі Українки та Харківського театру ім. Т. Шевченка. У спектаклі киян, поставленому М. Романовим, вражав злагоджений виконавський ансамбль, в якому розкривалися артистичні індивідуальності М. Білоусова, Л. Карташової, Г. Ніколаєвої, В. Предаєвич, М. Романова. Харківське трактування "Дочки прокурора", здійснене режисером В. Гаккебушем, приваблювало гостротою розкриття проблем сьогодення.

Кращі п'єси на сучасну тематику відігравали важливу роль у переборенні тенденцій "безконфліктності", спонукали режисерів виступати проти побутово-приземленої правдоподібності. Однак якщо протягом 1952—1956 рр. в Україні було написано близько 80 п'єс, то лише 20 із них побачили сцену, але переважна більшість зникала з афіш після двох-трьох прем'єрних вистав. Бо, якщо у нових п'єсах і були наявні гострі зіткнення, вони найчастіше виявлялися штучними, вигаданими, далекими від реальних труднощів. Спрощеність сюжетів і стереотипність образів, вузькість проблематики й аморфність композиції, ідеалізовані, схематичні герої — ці риси характеризували численні драматургічні опуси, в яких не важко було розгледіти ознаки сумнозвісної "безконфліктності".

Провідні майстри української драматургії, насамперед О. Корнійчук, начебто активно виступали проти цих негативних тенденцій. Однак, коли О. Корнійчук взявся осмислювати повоєнну дійсність, пробуючи при цьому протистояти "безконфліктності", її рецидиви кожного разу виявлялися в його драмах

Сцена з вистави Київського театру ім. Лесі Українки "Дочка прокурора" Ю. Яновського. 1954.

та комедіях. Протягом першого повоєнного десятиліття драматург написав 4 п'єси: "Приїздіть у Дзвонкове" (1945), "Макар Діброва" (1948), "Калиновий Гай" (1950) та "Крила" (1954), що увійшли до репертуару багатьох театрів країни, були з успіхом поставлені на сценах Болгарії, Німецької Демократичної Республіки, Польщі, Чехословаччини й Англії.

Прем'єра колоритної, зігрітої оптимізмом і гумором першої повоєнної комедії "Приїздіть у Дзвонкове" відбулася 27 жовтня 1945 р. у Київському театрі ім. І. Франка, де її здійснив незмінний постановник творів письменника Г. Юра, який разом із драматургом прагнув розповісти про те, як піднімається з руїн село, як люди самовіддано будують нове життя. Відтак вистава була перейнята життєствердним пафосом активного діяння, піднесеним настроєм відбудови, в ній звучали бадьорі й ліричні мелодії та пісні композитора Ю. Мейтуса, виконувалися танцювальні сцени, створені балетмейстером Н. Шуварською. Г. Юра разом з такими майстрами, як Н. Ужвій, П. Нятко, Ю. Шумський, розкривав внутрішній світ суто позитивних сучасних героїв, як йому видавалося, переконливо відобразив характерні прикмети часу і проблеми повоєнних років. Поряд із тактовною, мудрою головою сільради Ганною Грушею, владною, запальною, наполегливою головою колгоспу Мариною Гордієнко, молодим архітектором Зіною Придорожною, яка хоче збудувати широкі вулиці, просторі будинки — нове сучасне село, у п'єсі було змальовано образ парторга колгоспу — інваліда Вітчизняної війни доброго, чуйного Прокопа Ключки, трударя і мрійника, в щиросердному, мужньому характері якого досить виразно проступали риси вже знайомого глядачам голови колгоспу Саливона Часника. Цей образ, як свідчила тогочасна преса, став акторським досягненням Ю. Шумського.

Драматург знав про численні труднощі, проблеми повоєнного життя, що вимагали аналізу, але драматичні обставини реальної дійсності стали у п'єсі "Приїздіть у Дзвонкове" лише побутовим тлом. Зруйноване, спалене фашистами село треба негайно підіймати з руїн. Відроджувати до нового життя потрібно і людські душі, бо гірко тужить за своїм загиблим чоловіком Марина, переживає свою самотність Про-

кіп, не налагоджується родинне життя Ганни та Степана, котрі не можуть віднайти себе в мирних умовах, нудьгує за фронтовими дорогами Європи демобілізована Ярина. Здавалося — глибоке проникнення в людські характери, точність підмічених ситуацій. Але не вони були в центрі уваги автора й драматургічного конфлікту п'єси — він докладно розглядав проблему, як відбудувати спалене село: чи зберігати патріархальні традиції та стиль старого села із солом'яними стріхами, чи по-новому будувати широкі вулиці, котеджі під черепицею, комплекс культурно-побутових закладів. Саме довкола цього вирували пристрасті керівників Дзвонкового.

У третій дії в Дзвонковому влаштовується гучне свято з піснями й танцями з нагоди відкриття нової вулиці з Палацом культури та рестораном. У цьому помпезно урочистому фіналі досить виразно проступали недавні тенденції прагнення до показу ідилічності життя. Але були у комедії, на наш погляд, важливі риси і насамперед такий необхідний оптимістичний, життєстверджний заряд, щире бажання націлити людей на активне діяння, на самовіддану працю в ім'я зруйнованого жорстокою війною життя. В цьому і полягало, на нашу думку, позитивне значення комедії О. Корнійчука, який прагнув якнайшвидше відгукнутися на всі значні процеси та явища дійсності.

Масштабний характер сучасного позитивного героя — старого шахтаря, який захищав рідний Донбас ще у роки громадянської війни, був у центрі п'єси О. Корнійчука "Макар Діброва".

Драматургічний твір і його краща сценічна інтерпретація — вистава Київського театру ім. І. Франка, здійснена режисерами Г. Юрою та Б. Нордом, художником А. Петрицьким і вперше показана 12 червня 1948 р., розповідали не тільки про боротьбу шахтарів післявоєнного Донбасу за підвищення видобутку вугілля, а й про високий патріотизм і гуманізм народу-переможця, про робітничу солідарність, про багатство духовного світу людини, для якої самовіддана творча праця стала органічною потребою, а державні, загальнонародні інтереси повністю сплелися з особистими. Наслідуючи М. Погодіна, О. Корнійчук цим твором прокладав стежку "виробничій" п'єсі, що стане визначальною в театральному репертуарі 70-х рр.

З роллю Макара Діброви пов'язаний один з акторських шедеврів А. Бучми, герой якого мав уособлювати незламну внутрішню силу і душевну красу народу, що подолав фашистську навалу. Його простий шахтар з великими натрудженими руками і теплим, мудрим сяйвом трохи примружених променистих очей приваблював не тільки щирістю, доброзичливістю, душевною делікатністю, а й державним розумом, це був справжній господар своєї шахти, котрий уболіває, щоб його рідна "Зоря" першою світила над усім Донбасом. Саме тому так безкомпромісно виступив старий трудівник проти застою і застарілих методів праці, проти недбалого керівництва рідною шахтою начальника Павла Кругляка, незважаючи на те, що той був його зятем. І коли обурений Павло нагадував про це, Макар різко обривав начальника. Відданий своєму громадянському обов'язку, Діброва—Бучма поставав у спектаклі "франківців" також люблячим батьком, якого гнітять думки про не відомі нікому обставини загибелі його сина Петра.

Складну гаму думок і почуттів старого шахтаря психологічно тонко передавав видатний актор у фіналі другої дії, коли у виставу, що розповідала про мирне життя, вривався страшний подих війни, її тяжке відлуння. У старій шахті, де закатували радянських патріотів,

знайдено пробитий кулями напівзотлілий ватник... Тремтячими руками розгортав його Діброва—Бучма і раптом знаходив пожовклу записку: "Пишу кров'ю. Нас сьогодні повезуть на розстріл. На допиті честь Батьківщини... зберегли. Нас вислідив і доніс у гестапо Пилип Семененко. Прощайте, товариші шахтарі..." Скільки болю, невимовної скорботи було в кожному повільно й важко промовленому слові. Та ось напружений голос старого урвався — він побачив знайомий підпис: "Павло Діброва". "Син... Син..." — актор промовляв це з такою душевною мукою, емоційною силою і водночас із невимовною гордістю. А почувши тихе причитання дружини, враз випростовувався, високо підіймав сиву голову і повні сліз очі: "Не плач... не плач... Петро зберіг нашу честь". Ця сповнена трагедійного пафосу сцена ставала своєрідною емоційною кульмінацією вистави "франківців" і образу Макара Діброви. Вона примушувала глядача, затамувавши подих, схвильовано стежити за розвитком глибокої психологічної драми та найпотаємнішими порухами людської душі.

Вистава "франківців" відзначалася злагодженим, органічним акторським ансамблем, в якому виділялися В. Добровольський (Кіндрат), Н. Ужвій (Ольга), П. Сергієнко (Павло), а також О. Ватуля, Г. Юра й М. Пилипенко, які з м'яким народним гумором окреслили постаті старих шахтарів-пенсіонерів, П. Нятко, яка зіграла роль невтомної трудівниці колгоспних ланів Марії Смереки. Художник А. Петрицький зумів тонко й майстерно передати затишну атмосферу подвір'я Макара Діброви з невеличким садком на тлі далекого донецького степу, з вишками шахт і териконами.

1949 р. вистава "франківців" була відзначена Державною премією СРСР.

Гнат Юра.

Своєрідно й оригінально "Макара Діброву" поставили М. Крушельницький на харківській сцені та Б. Тягно — на львівській.

Парадність і трафаретність постановочних вирішень були притаманні багатьом виставам музично-драматичних театрів, зокрема в тлумаченні "касових" мелодрам "Циганка Аза", "Маруся Богуславка", "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці". Окремі режисери прагнули знайти справді поетичні, оригінальні, далекі від штампів етнографічно-розважального видовища сценічні розв'язання народних опер "Наталка Полтавка" М. Лисенка та "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського. А головний режисер Вінницького театру ім. М. Садовського Ф. Верещагін проникливо і задушевно поставив оперу М. Аркаса "Катерина" за Т. Шевченком, яка побачила світло рампи після багаторічної перерви.

Новаторські театральні інтерпретації української класичної прози, зокрема відомих творів О. Кобилянської "Земля" та "У неділю рано зілля копала...", з граничною соціальною й емоційно-психологічною достовірністю, розцвіченою яскравою фольклорною образністю, створив учень Л. Курбаса режисер

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Тарас Бульба" за М. Гоголем. 1952.

В. Василько на сценах Чернівецького театру ім. О. Кобилянської та Одеського театру ім. Жовтневої революції.

Глибоким і своєрідним інтерпретатором повісті І. Франка "Борислав сміється" та героїко-патріотичного гоголівського "Тараса Бульби" виявив себе головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької, інший випускник режисерської майстерні МОБу Б. Тягно. Поряд з інтенсивною роботою над радянською драматургією, зокрема над оригінальним втіленням п'єс "Калиновий Гай", "Загибель ескадри" й "Крила" О. Корнійчука, "Під золотим орлом" та "Любов на світанні" Я. Галана, "Кремлівські куранти" М. Погодіна, режисер знайшов сучасні, хвилюючі трактування класичної спадщини — драми "Сон князя Святослава" І. Франка та "Дядя Ваня" А. Чехова. Одним із перших Б. Тягно здійснив на українській сцені постановку горьківської п'єси "Міщани", що разом із харківським і київським спектаклями "Єгор Буличов та інші", котрі виявили режисерську майстерність Б. Норда та М. Крушельницького, вписала цікаву сторінку в сценічну історію драматургії М. Горького.

Мистецькому керівникові "заньківчан" належала одна з найкращих в українському театрі інтерпретацій шекспірівського "Гамлета" з інтелектуальним, талановитим актором О. Гаєм у головній ролі. Б. Тягно та увесь акторський ансамбль прагнули знайти рішення, співзвучне проблемам сьогодення, наголосити мотиви непримиренної боротьби зі злом і несправедливістю.

"Гамлет стає нашим соратником у боротьбі за ясний світ розуму й справедливості, правди й краси, за світ, де б зародилася й на всю силу розквітла гармонія людських та людяних взаємин", — писав постановник харківської вистави Б. Норд. Протягом 1950-х рр. колектив "шевченківців" двічі звертався до спадщини видатного англійця, створивши масштабні, романтичні вистави — "Гамлет" із натхненним Я. Гелясом у заголовній ролі та "Отелло" (режисер — О. Глаголін), в якій образ благородного мавра створив О. Сердюк.

Поряд із зарубіжною, російською та українською класикою репертуар українських театрів поповнювався п'єсами драматургів союзних республік. Зокрема, "заньківчани" здійснили власне

трактування драми класика латвійської літератури Я. Райніса "Вій, вітерець!". Режисер В. Івченко та композитор-диригент О. Радченко, обізнаний із латвійським музичним фольклором, донесли схвильований ритм і поетичність п'єси, органічно поєднавши у спектаклі ліризм і романтику з психологічною та соціальною правдою змалювання національних характерів. Під час гастролей театру в Ризі критика наголошувала: «Яскравий конфлікт п'єси, міцна і чітка режисерська композиція, де події та характери розвиваються бурхливо й гостро, де людські почуття зображаються сильно, динамічно, темпераментно, надають виставі великої драматичної сили, більш активного і навіть більш мажорного звучання, ніж ми звикли бачити на латвійських сценах. Український театр вніс у виставу "Вій, вітерець!" свій темперамент, енергійність, активність, щедру музичність, зумів глибоко, посвоєму зрозуміти латвійську класичну п'єсу, розкрити її внутрішню силу, заспівати наші пісні, відтворити наші танці, зазирнути в саму душу нашого народу» [7].

Проте не тільки музичність, ліризм, романтизм й темпераментність, властиві українській сцені, визначали образний зміст спектаклю, у якому грали Н. Доценко, В. Данченко, В. Аркушенко, В. Яременко, В. Любарт, Л. Каганова. Вистава "заньківчан" звучала як соціальна драма, що вияскравлювала наростання народного гніву і протесту проти гноблення. Соціальна загостреність інтерпретації п'єси найбільше вразила відомого латвійського режисера Е. Смільгіса, котрий, вітаючи трактування ліричного твору як соціальної драми, підкреслював: «Без перебільшення скажу, що ми, латвійські митці, можемо повчитися у "заньківчан" майстерності вирішення таких тем» [8].

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Вій, вітерець!" Я. Райніса. 1950.

Подією у творчому житті вінницького колективу стала класична естонська драма "Перевертень" ("Тійна") А. Кіцберга, прочитана Ф. Верещагіним. За свідченням відомого критика К. Каска, вона "мала своє обличчя. Відчувалося, що почерк режисера яскраво національний, і саме це допомогло йому донести до глядача драматичний твір братнього народу. Виявлялося це у яскравій емоціональності всієї постановки, в нахилі до романтичності. Замість складного психологічного візерунка,

[7] *Дзене Л.* Поэтичный спектакль // Советская Латвия. — 1958. — 1 июня.

[8] Розмова з Е. Смільгісом // Вільна Україна. — 1954. — 28 черв.

часто вживаного при постановці п'єси в естонських театрах, перед нами портрети, написані соковитими барвами"[9].

Перше повоєнне десятиліття — складний період у розвитку української театральної культури. Вона не повинна була втратити власні довоєнні здобутки і водночас мала побороти "вульгарний соціологізм" та "безконфліктність", активно розробляти актуальну сучасну проблематику, героїко-патріотичну й історико-революційну теми, чого влада очікувала від театру завжди, шукати новітніх трактувань вітчизняної та зарубіжної класики. Проте є періоди в історії мистецтва, сенс яких, на наше переконання, не у визначенні певних досягнень і підведенні підсумків, натомість у якнайповнішому увиразненні художніх особливостей, індивідуальних стилів та манер. Саме у такий період, на нашу думку, вступив український театр на межі 50—60-х рр.

Повагою до реалістичних традицій національного театру відзначалися кращі постановки Г. Юри, який створив із "франківцями" масштабну виставу за драмою Ю. Яновського "Дума про Британку"; режисера Ф. Верещагіна, який разом із колективом Вінницького театру ім. М. Садовського дав життя п'єсі М. Зарудного "Ніч і полум'я"; талановитого представника молодшого режисерського покоління В. Крайниченка, котрий втілив на харківській сцені образи багатопланового роману М. Стельмаха "Кров людська — не водиця".

З емоційною силою Г. Юра оспівав революційність народу, показавши його через багатогранність характерів Лавра Мамая (О. Давиденко), старої Мамаїхи (П. Нятко), Варки (О. Кусенко), Несвятипаски (В. Добровольський), Ганни (Н. Копержинська). Ця вистава стала однією з мистецьких перемог "франківців" у зазначений період, засвідчила режисерську зрілість Г. Юри, який саме в цей час здійснив ще й власний сценічний варіант "Циганки Ази" М. Старицького, поставив комедію В. Минка "На хуторі біля Диканьки" (1958) та поетичну драму І. Кочерги "Свіччине весілля" (1960), що стала лебединою піснею видатного режисера.

В. Крайниченко в інсценізації роману М. Стельмаха відтворив драматичну атмосферу класової боротьби. Образ непохитного Мірошниченка, який очолив боротьбу незаможників села Новобугівки за справедливий поділ землі, втілив О. Сердюк. С. Федорцева піднесено грала роль матері Мірошниченка, скромної жінки-трудівниці. Зворушливу постать незаможника Тимофія Горицвіта, якому громада доручила відповідальну і дуже небезпечну справу — поділ між селянами землі, створив Є. Бондаренко.

З цікавою режисурою В. Крайниченка пов'язане доволі успішне продовження традицій "шевченківців" і розвиток постановочних принципів М. Крушельницького, котрий ще 1952 р. став головним режисером Київського театру ім. І. Франка. Орієнтуючись на художні здобутки свого вчителя, молодий режисер створив на харківській сцені досить оригінальні трактування "Лимерівни" і "Повії" Панаса Мирного, "Назара Стодолі" Т. Шевченка, поставив кілька творів зарубіжної драматургії ("Дуенья" Р. Шерідана, "Щедрий вечір" В. Блажека, "Двоє на гойдалці" У. Гібсона) та різних за жанровими ознаками п'єс радянських авторів ("У пошуках радості" В. Розова, "Коли цвіте акація" М. Винникова, "День народження" М. Печеніжського, "Марина" М. Зарудного).

[9] *Каск К.* Значне досягнення // Рад. Україна. — 1956. — 4 груд.

Сцена з вистави Київського театру ім. І. Франка "Король Лір" В. Шекспіра. 1960. У ролі Ліра — М. Крушельницький.

Режисери усіх поколінь зміцнювали творчі зв'язки з українськими драматургами, намагаючись розширити проблемно-тематичні обрії сучасного репертуару, звертались до інсценізації прозових творів. У співпраці з письменниками народилися вистави "Лук'ян Кобилиця" Г. Мізюна та Л. Балковенка у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, де виявилася своєрідна режисерська майстерність Б. Боріна; "Степан Бойко" М. Білецького та В. Симановича в Луцькому театрі; "Верховино, мати рідна" за повістю М. Тевельова у Закарпатському театрі; "Світло в пітьмі" Ю. Щербака у Львівському театрі ім. М. Заньковецької; "На барикадах Львова" З. Каменкович й О. Хачатурян в Театрі юного глядача ім. М. Горького; "Світанок над морем" за однойменним романом Ю. Смолича у Київському театрі ім. Лесі Українки.

У колективі "франківців" з ініціативи молодих народилися спектаклі "Кров'ю серця" за мотивами повістей О. Бойченка "Молодість" та Ю. Бобошка, В. Гончарова і П. Пасєки "Грані алмазу". На цій же сцені побачили світло рампи п'єси "Чому посміхалися зорі" та "Над Дніпром" О. Корнійчука в цікавій театральній інтерпретації М. Крушельницького, гостросатирична комедія Я. Галана "Човен хитається" й іскриста "Веселка" М. Зарудного, винахідливо втілені Б. Балабаном, "Дівоча доля" Л. Дмитерка (режисер — В. Оглоблін) та монументальний "Пророк" І. Кочерги, поставлений Г. Юрою. Вінницький колектив на чолі з Ф. Верещагіним працював над втіленням п'єс М. Зарудного. Зміцнювали творче співробітництво з авторами й "заньківчани" на чолі з Б. Тягном, залучивши до репертуару п'єси сучасної тематики: "В золотій рамі" Л. Дмитерка, "Чому посміхалися зорі" О. Корнійчука, "Вітер у Затишному" М. Бірюкова, "Остання зустріч" О. Левади.

У сезоні 1957/58 р. у театрах республіки відбулося понад 40 прем'єр за новими п'єсами українських драматургів, у той час як у минулі роки ця кількість ледве перевищувала 10. Стимулом в активізації творчих шукань для багатьох театрів став Всесоюзний театральний фестиваль, під час якого драматичні, музично-драматичні, музичні театри, а також ТЮГи й театри ляльок показали 130 прем'єр.

На третій, заключний тур фестивалю, що відбувався у Москві, були відібрані масштабні постановки Київського

Сцена з вистави "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого. 1957.

театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка — нова сучасна опера Г. Майбороди "Милана" та героїко-патріотична народна музична драма С. Прокоф'єва "Війна і мир", які продемонстрували майстерність В. Скляренка у створенні монументальних музично-театральних полотен; франківські вистави "Чому посміхалися зорі" і "Дума про Британку"; спектаклі Київського ТЮГу, очолюваного О. Соломарським, "Ім'ям революції" М. Шатрова і "Казка про Чугайстра" П. Воронька. Свої кращі спектаклі також показали в Москві Одеський театр музичної комедії, Харківський і Львівський театри ляльок. Більшість вистав українських колективів була відзначена дипломами Всесоюзного фестивалю.

Зрозуміло, що у дні святкування 40-річчя Жовтня особливе місце в афішах театрів посідали спектаклі на історико-революційну тематику. Тоді піднялася нова хвиля ленініани — п'єси з образом Леніна: "Кремлівські куранти" і "Людина з рушницею" М. Погодіна, "Правда" О. Корнійчука, "Грозовий рік" О. Каплера та "Ім'ям революції" М. Шатрова.

Події революції та Вітчизняної війни були широко представлені в репертуарі театрів республіки, режисура яких зверталася до втілення "Оптимістичної трагедії" В. Вишневського й "Інтервенції" Л. Славіна, "Любові Ярової" К. Треньова та "Неспокійної старості" Л. Рахманова, "Розлому" Б. Лавреньова та "Вогняного мосту" Б. Ромашова, "Юності батьків" та "Однієї ночі" Б. Горбатова. Саме наприкінці 1950-х рр. на українській сцені зазвучали імена її володарів 20—30-х рр., нове режисерське покоління повертало на сцену поряд із ранніми "Загибеллю ескадри", "Платоном Кречетом" і "Банкіром" О. Корнійчука п'єси І. Микитенка, Ю. Яновського, М. Куліша, М. Ірчана, Я. Мамонтова, І. Дніпровського.

У багатьох театрах йшла серйозна робота над драматургією М. Горького. Постановки п'єс "Діти сонця" у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, "Міщани" в Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького, "Варвари" у Миколаївському театрі ім. В. Чкалова, "Зикови" у Дніпропетровському театрі ім. М. Горького стали помітними подіями в українському театральному житті.

На межі 50—60-х рр. зростає інтерес режисерів до творів авторів із союз-

них республік. На сценах українських театрів досить часто йшли п'єси білоруських письменників К. Крапиви, І. Губаревича, А. Макайонка, А. Мовзона, А. Кучара, латвійських Я. Райніса, С. Заліте, В. Лаціса, естонських А. Якобсона, Е. Вільде, А. Кіцберга, Е. Раннета, грузинських М. Бараташвілі, Г. Мдівані, Н. Думбадзе і Г. Лордкіпанідзе, казаха Г. Мусрепова, туркмена Г. Мухтарова, узбека А. Каххара.

1960-ті роки в українському театрі розпочалися своєрідним підведенням попередніх творчих підсумків, коли восени під час Третьої декади української літератури і мистецтва в Москві столичні глядачі й критики побачили довершені "франківські" роботи Г. Юри та М. Крушельницького — лірико-поетичне масштабне "Свіччине весілля" і яскраво театральний спектакль "Над Дніпром" О. Корнійчука, а також новаторську постановку драми О. Левади "Фауст і смерть", здійснену Б. Тягном у Театрі ім. М. Заньковецької. Успіх супроводжував і монументальний, насичений народними мелодіями, емоційним подихом музики Г. Майбороди спектакль Запорізького театру ім. М. Щорса "Щорс" Ю. Дольд-Михайлика, поставлений головним режисером В. Магаром. Вдавшись до виражальних засобів національного синтетичного театру, органічно поєднуючи пісню, пластику чітко розроблених масових сцен, пристрасне слово, режисер створив багатопланове сценічне полотно, яке засвідчувало животворну силу музично-драматичних традицій.

Цікаво і своєрідно використав кращі національні традиції також режисер В. Оглоблін у сповненій внутрішньої експресії й зовні стриманій, лаконічній постановці шекспірівського "Короля Ліра", показаного "франківцями" на Декаді в Москві. У центрі спектаклю — психологічно точно відтворені образи Ліра (М. Крушельницький) та іронічного, мудрого Блазня (Д. Мілютенко), який уособлював щирість, простоту, співчуття до скривджених і водночас розум, дотепність, людську гідність і совість, непримиренність до несправедливості. Наскрізь пройнята натхненною музикою Г. Майбороди, що відтворювала картини природи, зокрема страшну бурю, передавала настрої й почуття персонажів і становила струнку симфонічно-хорову сюїту, київська вистава приваблювала злагодженим, яскравим акторським ансамблем. Серед виконавських досягнень особливо значними були роботи К. Литвиненко (Гонерілья), О. Кусенко (Регана), А. Ролик (Корделія) і А. Гашинського (Глостер).

О. Гринько — Залізняк. Вистава "Гайдамаки" Т. Шевченка львівського Театру ім. М. Заньковецької. 1963.

Творчо використали музично-драматичну природу українського театру головні режисери чернівецького та вінницького колективів Б. Борін і Ф. Верещагін. Драматична повість "Леся", присвячена проблемам буковинського села, написана тодішнім завлітом театру

Сцена з вистави Вінницького театру ім. М. Садовського "Кавказьке крейдяне коло" Б. Брехта. 1967. Н. Тищенко — Суддя, В. Хрещенюк — Груше.

М. Андрієвич, була насичена народними піснями, танцями, барвистими етнографічно-побутовими деталями, чітко підпорядкованими режисером Б. Боріним розкриттю ідейного змісту та настроїв героїв. Зігрітий пісенними й танцювальними мелодіями, доброю усмішкою і народним гумором спектакль Вінницького театру ім. М. Садовського "Мертвий бог" за п'єсою М. Зарудного розвінчував забобони та міщанську мораль.

Більшість вистав театрів республіки, показаних під час декади в Москві, засвідчили справжні ідейно-художні досягнення українського режисерського мистецтва. Однак у його розвитку було дуже багато серйозних проблем, труднощів, недоліків. Упродовж майже всіх 1960-х рр. режисура лишалася "вузьким місцем" театрального процесу в Україні. Це було пов'язано насамперед із дуже болісною зміною творчих поколінь. Адже саме у 1960-ті рр. із театрів пішли найвидатніші майстри режисерського мистецтва старшого й частково середнього покоління (Г. Юра, М. Крушельницький, Б. Балабан, Б. Тягно, Б. Норд, В. Василько, В. Харченко, В. Магар, Б. Борін, В. Крайниченко, І. Бобринський та ін.), які відіграли визначну роль у розвитку національної культури. На жаль, майже ніхто з них не виховав достойних учнів, і творчу естафету майстрів не було передано безпосередньо з рук в руки, що помітно загальмувало поступ нового режисерського покоління.

Часто під виглядом збереження національних традицій режисура використовувала штампи і трафарети етнографічно-мальовничого розважального видовища з барвистими пісенно-танцювальними дивертисментами, мелодраматично-декламаційними прийомами акторської гри, виробленими ще "горілчано-гопачними" малоросійськими трупами. Всі ці "вивірені на публіці" театральні ефекти, розраховані на невисокі естетичні смаки, сусідили в мистецькому житті з художньо значними трактуваннями української класики, зокрема з полтавським "Невольником" та чернівецькою "Титарівною" М. Кропивницького, поетичною вінницькою виставою "Ніч під Івана Купала" М. Старицького за М. Гоголем.

Щодо сучасного репертуару, то поряд з актуальними за своєю тематикою п'єсами О. Корнійчука, О. Левади, Л. Дмитерка, М. Зарудного О. Коломійця, який у листопаді 1961 р. дебютував на "франківській" сцені дотепною й оригінальною комедією "Фараони", поставленою учнем М. Крушельницького І. Казнадієм, до діючого репертуару театрів республіки потрапило чимало поверхових, безпорадних п'єс-одноденок. «У багатьох творах на сучасну тему нема ні

значних думок, ні чітких яскравих характерів, які б відтворювали героїзм і масштабність наших справ, — писав у цей час М. Крушельницький. — Подолати відставання театрів можна тільки шляхом докорінного поліпшення якості драматургічних творів і піднесення мистецької культури вистав. Окремі театри перетворюються на звичайнісінького ілюстратора драматургії. А це функція службова, а не творча. Нам потрібні режисери-митці, режисери-винахідники, режисери-поети "сценічної дії". Природа театру така, що всю відповідальність за його творчість у цілому несе режисер» [10].

Протестуючи проти архаїки, побутовщини й етнографізму, молоді режисери досить активно вдавалися до експериментаторства, до пошуків незвичних, підкреслено умовних, часом надто претензійних постановочних форм. Представники молодого покоління тяжіли до утвердження суто режисерського театру, активно зверталися до постановчої практики 20 — початку 30-х рр., намагаючись відродити недооцінену спадщину видатного режисера-новатора Л. Курбаса. Саме цим, на нашу думку, були зумовлені спроби повернути в діючий репертуар початку 1960-х рр. Курбасових "Гайдамаків" — сценічний шедевр режисури 20-х рр. До відродження постановки Л. Курбаса колективи республіки підходили по-різному. Його учні — головний режисер Одеського театру ім. Жовтневої революції В. Василько і мистецький керівник Харківського театру ім. Т. Шевченка О. Сердюк — разом із режисером В. Крайниченком навесні 1961 р. намагалися старанно реконструювати монументальне героїко-революційне театральне полотно вчителя. Щоправда, В. Василько зробив певні зміни, назвавши дівчат—коментаторів "Десяти слів поета" "Хором десяти муз поета", а замість символічної постаті Польщі вивів конкретний образ жорстокого польського магната.

Сцена з вистави Одеського театру ім. Жовтневої революції "Правда і кривда" М. Стельмаха. 1964. І. Черкаська — Хведько, О. Похалко — Марко Безсмертний, С. Шиманська — Ганна Безсмертна.

Ф. Верещагін у Вінниці лише відтворив контури "березільської" вистави. В. Грипич 1963 р. у Львівському театрі ім. М. Заньковецької зберіг лише пафос Курбасового рішення, спираючись на інсценізацію В. Харченка, що народилася у "заньківчан" 1939 р. А в Івано-Франківському театрі "Гайдамаки" нагадували трафаретне, псевдоромантичне видовище з помпезними хоровими і танцювально-дивертисментними сценами.

[10] *Крушельницький М.* Підвищувати професійну майстерність // Мистецтво. — 1958. — № 4. — С. 9—10.

І. Твердохліб — Мина. Вистава Одеського театру ім. Жовтневої революції "Потомки запорожців" О. Довженка. 1969.

Реставрований шедевр режисури 1920-х рр. і його нові варіанти в контексті шукань сучасної театральної образності виявилися подекуди претензійно старомодними, часом наївно ілюстративними і з особливою гостротою розкрили суперечності та складності у процесі розвитку режисерського мистецтва. І в постановках "Гайдамаків", і в багатьох підкреслено умовних, насичених малозрозумілими символами сучасних спектаклях актори різних поколінь далеко не завжди підтримували своєю грою режисерські новації, не завжди наповнювали "скульптурні" мізансцени і штучно ускладнені масові композиції емоційною та психологічною правдою. Відмовляючись від побутових рішень, представники нового покоління тиражували досить прямолінійно сприйняті формальні знахідки 20-х рр., без достатніх на те причин застосовували умовно-метафоричні прийоми.

Зі сцени зникала завіса, традиційні павільйони — такі звичні для українського театру побутові, життєво достовірні елементи. Акторам, які завжди відчували значення елементів побуту на сцені, було, напевно, незвично і незатишно серед голих конструкцій та станків на порожній сцені. У численних виставах, що зовні часто-густо були дуже схожими між собою і претендували на "сучасний стиль" режисерських вирішень, замість старих етнографічно-побутових штампів утверджувалися нові — одноманітно-безбарвна умовність, схематизм, що претендували на метафоричність і образну символіку.

Один із найдосвідченіших майстрів режисури В. Харченко, аналізуючи театральну ситуацію кінця 60-х рр., наголошував у статті "На шляхах режисерських шукань", що закономірні прагнення відійти від ілюзорності, дрібної побутової достовірності оберталися одноманітним абстрагуванням, схематизмом, зловживанням наївною метафоричністю, фальшивою театральщиною, галасливою декламаційністю, надмірною патетичною й емоційною надсадністю [11].

Режисура вимагала від акторів стриманої, зовні аскетичної "сучасної манери гри", вбачаючи в цьому шлях до метафоричних та образно багатозначних узагальнень. Але на практиці її вимоги оберталися або холодною раціоналістичністю, приблизністю виконання, або псевдоромантичною патетикою, сльозливою сентиментальністю і відвертою грою на публіку. Провідні актори часом безуспішно намагалися з притаманною їм емоційністю та психологічно-побутовою обґрунтованістю якось виправдати схематичні сценічні події. Ці негативні тенденції були властиві не лише обласним музично-драматичним, а й

[11] *Харченко В.* На шляхах режисерських шукань // Театральна культура. — 1969. — Вип. 36. — С. 42.

провідним театрам республіки, які часом, на жаль, забували про свої кращі традиції та власну акторську школу.

В. Василько у цей час із сумом констатував, що в багатьох виставах українських театрів "переважають десятиліттями набуті штампи, застосовуються застарілі натуралістичні прийоми", схематичні рішення. "Чи не занадто багато місця займають в афіші водевіль, мелодрама, детектив? І це за рахунок кращих п'єс сучасних радянських драматургів" [12].

Хвилі сентиментально-сльозливих мелодрам з інтимного життя типу "Дальньої луни" С. Голованівського, легковажно-розважальних водевілів на кшталт "Любов і ревнощі" братів Мовсесових або "Королеви тюльпанів" у Ю. Мокрієва, що прикрашали афіші багатьох театрів, примітивні пригодницькі детективи на зразок "Краплі отрути" Х. Лукацького загрожували заполонити сцени обласних театрів, що всіма засобами відчайдушно боролися за глядача, граючи часто-густо при майже порожніх залах. Гострі репертуарні проблеми стояли й перед провідними колективами, які залишилися без своїх лідерів і напружено шукали достойної заміни. Якщо, скажімо, в Полтавському театрі ім. М. Гоголя після переходу в інший колектив досвідченого постановника В. Смоляка головним режисером закономірно став його молодий колега і вихованець Б. Прокопович, то ні "франківці", ні "шевченківці", ні "заньківчани" не могли відразу знайти справжнього художнього керівника.

Прикрим було те, що Київський театр ім. І. Франка у середині 1960-х рр., залишившись без Г. Юри, М. Крушельницького, Б. Балабана, наче зупинився у своєму творчому русі. На столичній сцені все частіше почали з'являтися штампи провінційних архаїчних етно-

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Маклена Граса" М. Куліша. 1967. Б. Кох — Зброжек, Б. Романицький — Граса, Л. Кадирова — Маклена.

графічно-побутових видовищ, зникали злагоджений акторський ансамбль, органіка сценічного спілкування, виразність слова, емоційна правда і щирість — риси, що завжди відзначали мистецтво "франківців". Вихід із цього досить складного становища шукали у висуненні відомих акторів у режисуру (так, зокрема, В. Добровольський поставив п'єси "Щедрий вечір" Б. Блажека та "Істина дорожча" С. Голованівського, а П. Сергієнко — "Мертвий бог" М. Зарудного й "Острів Афродіти" А. Парніса); у призначенні головним режисером "курбасівця" В. Скляренка, який, вдало поставивши "Марину" і "Фортуну" М. Зарудного та "Правду і кривду" М. Стельмаха, дуже швидко пішов з театру; в запрошенні на постановки майстрів з інших республік — Л. Варпаховського, котрий масштабно втілив "Оптимістичну трагедію" і "Шосте липня" М. Шатрова та Д. Алексідзе, який дебютував темпераментним спектаклем "День народження Терези"

[12] *Василько В.* Проблеми української режисури // Мистецтво. — 1966. — № 10. — С. 2.

Г. Мдівані. Паралельно до театру запрошувалися артисти і режисери з обласних театрів, окремі з яких (В. Оглоблін, В. Лизогуб, Б. Мешкіс, Д. Чайковський) у різний час працювали в штаті. Робилися численні проби молодих режисерів, котрим надавалася можливість виявити себе вдалою разовою постановкою. Такі пробні вистави здійснили О. Барсегян, Б. Головатюк, Г. Макарчук, М. Шейко. Проте жоден із них так і не затримався в колективі.

Значне пожвавлення творчої діяльності "франківців" було пов'язане з роботою талановитого грузинського режисера Д. Алексідзе, який здійснив оригінальні постановки "Антігони" Софокла (1965), "Патетичної сонати" М. Куліша, "Урієля Акости" К. Гуцкова (1967), "Дона Сезара де Базана" А. Деннері й Ф. Дюменуа, "Пам'яті серця" (1969) та "Правди" (1970) О. Корнійчука. Ці художньо нерівноцінні, проте позначені високою режисерською культурою спектаклі висували перед акторами нові виконавські завдання і відзначалися пластичною виразністю образів, скульптурною завершеністю мізансцен та масових композицій, внутрішньою експресією, темпераментом. Найуспішнішою постановкою Д. Алексідзе стало сповнене лірики і громадянського пафосу трактування "Пам'яті серця" О. Корнійчука, відзначене Державною премією УРСР ім. Т. Шевченка.

Досвідчений режисер у співпраці з драматургом і акторами прагнув переконливо окреслити характери гостинних киян, мешканців Русанівки: учасниці антифашистського руху Опору Катерини (Ю. Ткаченко), її дбайливої, мудрої матері (П. Куманченко), сина Антона (Є. Дудник) та його чарівливої нареченої Раї (М. Герасименко), старого капітана Максима Максимовича (М. Задніпровський) та його друга, колишнього актора Кирила Сергійовича (В. Дальський). Акторським досягненням Є. Пономаренка стала постать вірного товариша Катерини по підпіллю, учасника Опору, італійського соціаліста Антоніо Террачіні, на образі якого автор зосередив всю ідейну колізію твору. Приїхавши як турист до Києва через 20 років після Великої Перемоги і зустрівшись зі своєю коханою Катериною, любов до якої проніс крізь антифашистське підпілля й усі повоєнні роки, Антоніо уважно вдивлявся у незнане життя киян, маючи переконатися у справжньому миролюбстві, гуманізмі та високій духовній красі українського народу.

Однак плідна діяльність Д. Алексідзе, що збагатила мистецьку палітру "франківців", і окремі досягнення чергових режисерів В. Лизогуба ("Лимерівна" Панаса Мирного, "Планета сподівань" і "Горлиця" О. Коломійця, "Калиновий Гай", "Розплата", "Мої друзі" О. Корнійчука, "Вірність" М. Зарудного), Б. Мешкіса ("Старий" М. Горького, "Голосіївський ліс" В. Собка та "Ярослав Мудрий" І. Кочерги), Д. Чайковського ("Поступися місцем" В. Дельмар з Н. Ужвій та Є. Пономаренком у головних ролях, "На сьомому небі" М. Зарудного, "Солов'їна ніч" В. Єжова) не могли розв'язати головних творчих проблем театру.

Восени 1970 р. головним режисером театру став С. Сміян, який з 1966 р. очолював, після В. Магара, Запорізький театр ім. М. Щорса. У цьому колективі за масштабну постановку "Ярослава Мудрого" режисер разом із виконавцем головної ролі К. Параконьєвим був відзначений Державною премією УРСР ім. Т. Шевченка. Перші роботи нового головного режисера — "Кассандра" Лесі Українки з Ю. Ткаченко в головній ролі та "В ніч місячного затемнення" М. Каріма з Н. Ужвій в образі самовід-

даної башкирської матері, гордої, величавої "степової орлиці" Танкабіке — свідчили про намагання органічно поєднати традиції побутово-психологічної достовірності й поетичної театральності.

Наприкінці 1960-х рр. у мистецькій діяльності багатьох театрів республіки намітилися якісні зміни. Поряд з оригінальними й значними постановками нових п'єс українських драматургів О. Корнійчука ("Сторінка щоденника" і "Пам'ять серця"), М. Зарудного ("Вірність" і "Сині роси"), О. Коломійця ("Спасибі тобі, моє кохання" та "Горлиця") на сценах республіки з'явились масштабні, яскраві трактування української драматургічної класики. Зокрема, творів М. Куліша "Патетична соната" і "97" в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, де виразно проявилося сміливе режисерське мислення Н. Орлова і Б. Мешкіса, та "Маклена Граса" Львівського театру ім. М. Заньковецької та Херсонського театру), "Потомків запорожців" О. Довженка в Чернігові й Херсоні, драми І. Микитенка "Як сходило сонце" у Тернопільському театрі ім. Т. Шевченка.

Саме в цей час до керівництва провідними колективами приходять представники нового режисерського покоління. У Харківському театрі ім. Т. Шевченка В. Оглобліна змінив Б. Мешкіс, поставивши "Патетичну сонату" М. Куліша, "Калиновий Гай" О. Корнійчука й "Одіссею в сім днів" О. Коломійця, а незабаром колектив очолив вихованець "шевченківців" молодий режисер А. Літко.

У "заньківчан" М. Гіляровського змінив молодий, енергійний, сповнений сміливих задумів С. Данченко, який послідовно і впевнено, відроджуючи здобутки Б. Тягна, виводив театр на високий мистецький рівень.

Відтак початок 70-х рр. став досить бурхливим періодом в історії українського театру, пошуки режисури вабили напруженим, динамічним ритмом, в якому давався взнаки весь накопичений потенціал кінця 50—60-х рр. Однак ця ситуація, на жаль, тривала недовго — у другій половині десятиліття ритм шукань помітно уповільнився, набрав спокійнішого, зовні врівноваженого темпу. І тільки у другій половині 80-х рр. стало зрозумілим, що внутрішній рух режисерського й акторського мистецтва не послабився; набувши ідейно-художньої зрілості, він виявить якісно нові естетичні риси та ознаки.

5.5. Пошуки нової сценічної образності у 70-ті роки

Починаючи з середини 50-х рр. у театрі відбуваються істотні зміни. Оцінки цього періоду досить суперечливі, як і саме явище. Це пов'язано з неодноразовими змінами суспільної ситуації протягом невеликого проміжку часу та із низкою інших причин. Звичайно, у мистецтва свої етапи розвитку, і їх зв'язок із суспільними не прямолінійний.

Суворий ідеологічний тиск, якого зазнавали суспільство і культура за сталінського правління, стримував художній пошук у мистецтві. Однак хрущовська "відлига" з усім комплексом її проявів і насамперед з деяким послабленням державного контролю над мистецтвом, та й над іншими сферами суспільного життя, не призвела до миттєвих змін у театрі на всіх його рівнях.

Знадобилася певна часова дистанція для осмислення суспільних явищ, в першу чергу драматургією. Тому процеси ідейного та естетичного оновлення в театральному мистецтві як відгук на су-

Сцена з вистави Театру ім. І. Франка "Кассандра" Лесі Українки. 1970. Ю. Ткаченко — Кассандра, М. Герасименко — Поліксена.

спільні зміни почалися з деяким запізненням і припали на 70-ті рр. Але в країні був уже "застій", внаслідок чого у театрі 70—80-х рр. тенденції, пов'язані з "відлигою", і протилежні їм процеси, спричинені новим "похолоданням", накладаються одні на одні, як дві зустрічні течії.

Розширення тематичних рамок, проблематики, художніх прийомів і виражальних можливостей супроводжується регламентацією та нормуванням, що обмежує це розширення "єдино вірним світоглядом", "вірністю комуністичним ідеалам", страхаючи привидом формалізму та інших "ізмів" кожного, хто намагався відійти далі від ідеологічних і естетичних канонів радянського мистецтва. Ці обмеження виражаються не тільки в забороні окремих п'єс, вистав, а й в арештах української інтелігенції у 70-ті рр. Але це пізніше. А у 50—60-ті рр. основним чинником оновлення українського театру став процес демократизації суспільного життя. Театр повертається обличчям до дійсності, прагнучи насамперед правдивого відображення процесів і явищ життя в його реальних формах. У книзі "Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру" наводяться такі дані: у 1957 р. театри України поставили 34 нові п'єси сучасних українських авторів. У той час як у попередні роки ця цифра ледве сягала 15 [1].

Появі цих тенденцій значною мірою сприяла боротьба з теорією безконфліктності в драматургії [2], завдяки чому п'єси починають відображати нові сфери дійсності, її реальні конфлікти й суперечності. Але це відображення, як уже зазначалося, було все одно обмежене в своїх можливостях. Бо, трохи ослабивши контроль, радянське керівництво дуже скоро отямилося, і в своїх постановах ЦК КПРС та відповідних ЦК КПУ 1958 р. нагадували про "незаперечність" та "непорушність" соцреалістичних засад, які "були і будуть програмою радянського мистецтва", а також наполягало на необхідності послідовного дотримання принципів, що лежали в основі "марксистсько-ленінської естетики" [3].

Спроби більш критичного осмислення дійсності призводять до появи творів сатиричного спрямування, яке на той час майже припинило своє існування. Процеси оновлення, демократизації, що відбувалися в суспільстві, прагнення театру наблизитись до реальності та істини в її новому розумінні спричиняють відповідні зміни у сценічному мистецтві,

---

[1] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / М.К. Йосипенко, Ю.М. Бобошко, І.Р. Піскун та ін. — Київ, 1970. — С. 206.

[2] Там само. — С. 202.

[3] Там само. — С. 204.

відбиваються на лексиконі його художньої мови, засобах виразності, які збагачуються за рахунок образних рішень.

Театр зазнавав впливу забороненого на той час модернізму (в широкому сенсі цього поняття) як в плані світоглядному, так і на рівні структури сценічного твору та мистецьких засобів. Спостерігався дедалі більший відхід від натуроподібних форм. Відбувалося переосмислення простору і часу — він переставав бути однолінійним. Драматурги й режисери вдаються до таких прийомів, як "зсуви часу", думки вголос, персонажі від автора, хор; нерідко п'єси за своєю композицією нагадують розслідування життєвого явища..." [4]

Втіленням цих процесів стали п'єса "Фауст і смерть" О. Левади і вистава за нею Б. Тягна у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, "Правда і кривда" М. Стельмаха та ін. У них поєднувалися реалістичні фрагменти з умовними художніми прийомами.

Серед перших ластівок оновлення театральних форм за рахунок ширшого використання театральної умовності були постановки Г. Юри ("Дума про Британку" Ю. Яновського), Д. Алексідзе ("Антігона" Софокла та "Патетична соната" М. Куліша), "Король Лір" В. Оглобліна, здійснені на сцені Київського театру ім. І. Франка, "Гамлет" Б. Норда в Харківському театрі ім. Т. Шевченка.

Оновлення і розширення кола тем та ідей театру в 60-ті рр. пов'язане також із процесом повернення на сцену забутих і заборонених драматургічних творів М. Куліша, І. Микитенка та ін. Серед прогресивних тенденцій театрального мистецтва України цього періоду — перші спроби практичного освоєння театральних ідей Б. Брехта і взагалі художніх засобів його "театру".

Водночас наслідки "естетичної уніфікації" та "мхатизації" сценічного мистецтва, примітивно зрозумілої системи К. Станіславського, "спрощеного, нетворчого використання її принципів"[5] ще довгі роки нагадували про себе. Орієнтація на ілюстративну життєподібність нерідко призводила до одноманітності художніх прийомів. Усі ці тенденції також формують картину періоду.

Нова історична доба, розвінчання сталінізму ставлять перед суспільством питання пошуку нових ідеологічних засад — світоглядної системи та критеріїв оцінки подій навколишнього світу. В цьому процесі театральне мистецтво України також бере участь.

Розвиток театру в Україні у 70—80-ті рр. відбувався під впливом, по суті, протилежних тенденцій: з одного боку, це консерватизм "застою", а з іншого — хрущовська "відлига". Хоча й обмежена різними постановами і директивами, що регламентували як коло тем та ідей (матеріалізм, атеїзм, марксизм-ленінізм), так і художніх засобів (метод соціалістичного реалізму), вона все ж призвела до деякого розширення тематики, проблематики, конфліктів, а також стилів, художніх напрямів і способів їх втілення на сцені.

Найістотнішою рисою розвитку театральної естетики 70—80-х рр. став розпочатий ще в 60-ті рр. процес переходу від реалістично-побутового театру до мистецтва, яке використовує всю багатоманітність сценічної умовності.

Коли після багатьох років заборон і гонінь на експериментування в галузі форми з'явилась відносна свобода, діячі театру виявилися не готовими до реалізації нових естетичних принципів.

[4] История советского драматического театра: В 6 т. — Москва, 1971. — Т. 6. — С. 40.

[5] *Станишевский Ю.* Украинский театр // Советское актерское искусство: 50—70-е годы. — Москва, 1982. — С. 187.

С. Данченко і М. Кипріян з ескізом оформлення до вистави "Камінний господар" Лесі Українки. 1971.

Театр не був озброєний теоретично, спадщина вітчизняних новаторів, таких як Лесь Курбас, на той час ще не була осмислена як струнка система. Його теоретичний доробок, зафіксований в усних виступах, записах, публікаціях, навіть не було ще зібрано, так само як і шукання інших театральних митців. Український театр не був готовий і практично: цей напрям не встиг відбутися вповні; учням Курбаса через заборони не вдалося донести його в усій повноті. Та й самі вони, по суті, навіть фізично не дочекалися свободи для свого мистецтва.

І у 70-ті рр. пошук нових художніх засобів супроводжувався звинуваченнями в прислужуванні буржуазній ідеології, очорнительстві дійсності, у формалізмі. Тому освоєння нових типів сценічного видовища (що почалося у 50-ті рр.) було дуже нерівним, йшло не прямо по висхідній, а зі значними зупинками і відступами.

Світова культура впродовж XX ст. пройшла всі спокуси модернізму, найрадикальнішого авангардизму, постмодерну. В зв'язку з розширенням контактів із Заходом у вітчизняному мистецтві починають спостерігатися ознаки впливу світового, переважно європейського театрального контексту. Вони простежуються в основному у сфері художньої форми творів, стилістики й прийомів і мало зачіпають проблематику та ідейний зміст.

У цей період театр починає тяжіти до більш вираженої концептуальності. Відбувається його інтелектуалізація. Це не означає, що театр минулих епох був нижчого інтелектуального рівня. Але тепер він більше, ніж раніше, апелює до інтелекту глядача і для цього виробляє відповідну систему засобів, відповідну лексику. Не тільки в театрі, а й у всьому світовому мистецтві спостерігається «потік так званих "інтелектуальних" форм, що з'явилися у XX ст. внаслідок все більш тісного спілкування мистецтва з іншими видами свідомості: політикою, наукою, філософією тощо. Це був міцний і рівномірний, зростаючий без ривків вплив, який почався іще у XIX ст. Розум неухильно розширював свої права у світі уяви» [6].

[6] Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени / Я.Е. Эльсберг, И.Ю. Подгаецкая, В.В. Кожинов и др. — Москва, 1976. — С. 27—28.

По суті, модерністське бачення дійсності поступово охоплює все більшу "територію", хоча західний "буржуазний" модернізм офіційно засуджується.

Вистава 60—70-х рр. починає позбавлятися ознак життєподібності. В цей час змінюється модель функціонування театрального твору. В звичайній життєподібній сюжетній виставі зображувалася по можливості вірогідна історія, яка мала певний прихований зміст. Глядач спостерігав цей сюжетно організований фрагмент життя і здобував з нього прихований зміст — мораль, ідею. Якщо ні, то задовольнявся самим споглядованням пристрастей і подій.

Сучасна суспільна культурна ситуація сформувала інші вимоги до вистави. Серед них одна з головних — необхідність усвідомлення автором певної суми поглядів, переконань, думок, які він вважає за необхідне передати глядачеві й заради яких, власне, створює виставу. Оскільки її мета, завдання полягають саме в передачі цього моменту — надтекстового змісту, то складові вистави змінюють свої функції. На сцені замість стола, наприклад, можна на натягнуту мотузку повісити газету, як це зробив Д. Лідер у виставі С. Данченка "Візит старої дами" за Ф. Дюрренматтом у Київському театрі ім. І. Франка. Виконавці, які стояли за нею, відповідно обігруючи її, створювали ілюзію, що це стіл, накритий білою скатертиною.

Інтелектуалізація полягає саме в домінуванні змісту, його тисненні на форму, що деформує при цьому її природний життєподібний вигляд. Змісту — не тільки в значенні сюжету твору, а кола ідей, думок, інколи — цілісного світогляду художника в тих його аспектах, яких стосується п'єса, тобто, як сказав Курбас, "філософської або чуттєво-емоціональної формули" [7]. Врешті-решт щось подібне стали називати концепцією вистави. Але вона є у будь-якому спектаклі, і у життєподібному в тому числі. Зростаючий концептуалізм режисерського мислення призводить до поширення в цей період нового типу спектаклю — вистави-концепції. Її будова визначається певним наперед заданим "повідомленням" — сукупністю ідей, міркувань, котра адресується глядачеві. В результаті виникає така модель, як вистава-повідомлення. Її стрижнем є концепція — послідовне викладення і аргументація думок, поглядів, а не сюжет. На концепцію "нанизуються" його епізоди. Логіка викладу подій обумовлюється не хронологічною послідовністю їхнього розвитку, а необхідністю їх наведення в якості аргументів. Тому епізодна побудова вистави стає найпоширенішою. Розвиток дії відбувається через майже не пов'язані один з одним епізоди.

На тлі загального розповсюдження умовного театру форма драми-концепції починає у 70-ті рр. опановувати нашу сцену. Вона тісно пов'язана з творчістю німецького драматурга і театрального діяча Б. Брехта, оскільки саме у нього, як пише Ю. Борев, "філософська концепція стає структурою речі" [8], в якій зберігаються "переважне право і останнє слово за логікою розвитку генеральної думки, а не за логікою саморозвитку образу..." [9]

Тому цілком закономірно, що український театр звертається до драматургії Брехта. Це звернення симптоматичне, воно свідчить про прагнення оновлення, адже саме з Брехтом у цей пе-

[7] *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. — Київ, 1988. — С. 308.

[8] *Борев Ю.* Социалистический реализм и драма-концепция // Социалистический реализм и художественное развитие человечества. — Москва, 1966. — С. 399.

[9] Там само. — С. 399.

ріод пов'язане уявлення про іншу театральну модель — він фігурує в свідомості й театрознавчій літературі як антипод школи Станіславського — МХАТу. В той час як самі імена вітчизняних "формалістів" Курбаса, Мейєрхольда викликали острах, Брехт — офіційно визнаний прогресивний письменник-соціаліст, дозволений реформатор — у 70-ті рр. уособлює в СРСР нову концепцію театру. Одні вивчають принципи його естетики, намагаючись втілити їх на практиці, інші просто ставлять його твори, розраховуючи на те, що ці засади в них уже реалізовані.

При цьому спостерігається цікавий парадокс. П'єси багатьох драматургів, поставлені за принципами, що відповідають брехтівській сценічній моделі, відтворюють її досить успішно. Коли ж театр звертався до драматургії самого Б. Брехта, то виявлялося, що його естетика недостатньо освоєна.

Вистава "Кар'єра Артуро Уї" в Тернопільському театрі ім. Т.Г. Шевченка була поставлена режисером А. Боровським у традиціях реалістично-побутового театру. Виконавці, за свідченням рецензента С. Завалкова, хоч і користувалися засобами гротеску, "однак від цього анітрохи не втратили своєї вірогідності, зберігають конкретність, історичну правдивість", "постановник надає оповіді і характерам життєвих обрисів" [10].

Режисер І. Гріншпун у Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка був послідовнішим у втіленні принципів театру Брехта. Він зберіг усі зонги "Тригрошової опери" — вони періодично переривали дію. Виконавець ролі Меккі В. Маляр володів технікою відчуження, "демонстрував" свого героя. Разом із тим за жанровим вирішенням ця вистава була близькою до мюзиклу [11]. Вона не стала явищем виключно знакового театру. Харків'яни захопилися зовнішньою видовищністю: пантоміми, "виходи" та "входження" в образ не служили розкриттю соціальної гостроти твору [12]. Історія шахрая і злочинця на прізвисько Меккі-Ніж була насамперед видовищем — святковим, яскравим, колоритним. У ньому виразно присутня карнавальна, народно-балаганна стихія[13]. У цьому ключі вирішувались масові сцени, оформлення, костюми. Спектакль мав великий успіх у глядачів.

Характерно, що, ставлячи цю учбову п'єсу Б. Брехта, із самого початку концептуально визначену, постановник І. Гріншпун сам обирає жанр вистави — мюзикл. Проте це не помилка, не жанрова глухота, а скоріше типове для свого часу явище. Той вид спектаклю, який у світі називали мюзиклом, потрапивши на вітчизняну сцену, зазнав трансформації відповідно до суспільних вимог і став набувати ознак вистави-концепції. Відповідно розподіляються засоби виразності у "Тригрошовій опері". Частина їх належить до епічного театру, частина — до музичного. Музика К. Вайля виконує функції організації сценічного тексту і несе авторську думку з допомогою акцентів, вона "не згладжує гострих кутів, а навпаки, акцентує конфліктність і соціальну проблемність драми", — відзначав М. Соколянський [14]. Зонги виконуються скандуванням, речитативом, що також не властиво мюзиклу, в якому, навпаки, нормою є звичайний спів.

Від брехтівського театру у виставі — своєрідні ведучі: четверо констеблів. Періодично відбуваються "включення"

[10] *Завалков С.* Кар'єра Артуро Уї // Вільне життя. — 1975. — 14 листоп.

[11] *Соколянський М.* На шляху до Брехта // Український театр. — 1975. — № 6. — С. 28—29.

[12] *Плетньов А.* Брехт у шевченківців // Культура і життя. — 1975. — 8 груд.

[13] *Соколянський М.* Зазн. праця. — С. 28.

[14] Там само.

цих персонажів до фабульної тканини і необхідні "виходи" з образу [15]. Загалом це була одна з найталановитіших постановок за твором Б. Брехта завдяки своїй оригінальності та видовищності.

Вистава "Кавказьке крейдяне коло" у Вінницькому театрі ім. М. Садовського, поставлена Ф. Верещагіним, показова тим, що вона вирішена традиційним реалістично-психологічним методом [16]. Аналогічно в Одеському театрі ім. Жовтневої революції режисер В. Пахомов, звернувшись до "Тригрошової опери", створив "театр прямих життєвих відповідностей" [17]. "Виконавці грали в реалістично-побутовій манері, будь-що намагаючись бути достовірними" [18].

Серед прикладів послідовнішої реалізації брехтівської моделі вистави-концепції — "Кар'єра Артуро Уї" в Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського (режисер — В. Булатова). Розповідаючи про сходження до вершин влади героя, Б. Брехт мав на увазі Гітлера. П'єса починається як "театр в театрі", в усьому підкреслюється театральна умовність. Оголене обладнання сцени — світло юпітерів, великий круглий поміст, обрамлений чорним оксамитом лаштунків [19], зображують не конкретне місце дії, а кін. Перед нами саме театр, а не щось інше. Розмаїття акторських засобів — удавання, демонстрація, гротеск, пародія — ще більше підкреслюють умовність ситуації. Вони покликані показати, що все це — гра. А у гри — свої закони. В ній дозволяється набагато більше, ніж у звичайному житті.

Головне — концепція, тому не обов'язково дотримуватися точного зображення явища, можна просто на очах у глядачів винести на сцену деталі, які позначають те чи інше місце дії: клумби — "магазин квітів", вінки — "цвинтар" [20] (художник — Д. Лідер). Характеристики персонажів у виставі "Кар'єра Артуро Уї" — чіткі й прямолінійні [21]. Це люди-знаки, які обіймають у структурі спектаклю точне, заздалегідь визначене режисером місце: обличчя дійових осіб, приречених на смерть, вкриті білою фарбою [22].

Втім форми цілковито раціональної побудови в чистому вигляді в українському театрі практично так і не реалізуються. Відмова від життєподібності, звернення до моделюючих прийомів стає нерідко приводом не для реалізації жорсткої раціональної конструкції, якими є більшість п'єс Брехта, а для вільного існування у різних вимірах, сміливого жонглювання простором і часом, реальністю та ірреальним не тільки заради якоїсь певної мети, а й просто заради задоволення від самого процесу — гри цими абстрактними категоріями, що в театрі набувають матеріального втілення.

У цьому контексті закономірною є поява творів, в яких концепцією стає сам формальний експеримент. Тобто у багатьох новаторських виставах 70-х рр., де режисери застосовують прийоми брехтівської естетики, а також добрехтівського і постбрехтівського авангардизму, основним художнім завданням стає не повідомлення глядачеві якихось істин (концепції) і переконання його в них, а демонстрація гри з формою.

В "Енеїді" В. Грипича (за І. Котляревським) у Запорізькому театрі ім. М. Щор-

---

[15] Там само. — С. 29.

[16] *Спиридонова А.* Зустріч з Брехтом // Культура і життя. — 1975. — 10 квіт.

[17] *Соколянський М.* На шляху до Брехта // Український театр. — 1975. — № 6. — С. 28.

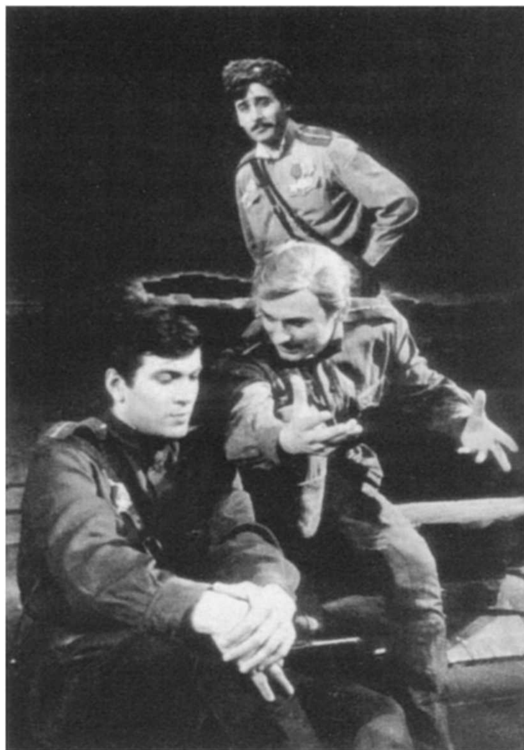
[18] *Його ж.* Роздуми після вистави // Чорноморська комуна. — 1971. — 13 квіт.

[19] *Спиридонова А.* Зазн. праця.

[20] Там само.

[21] *Шумов С.* Ознака творчого змужніння // Радянське Поділля. — 1975. — 16 берез.

[22] *Спиридонова А.* Зазн. праця.



Сцена з вистави "Прапороносці" за О. Гончаром. 1975. А. Хостікоєв — Черниш, Б. Козак — Брянський, Ф. Стригун — Сагайда.

са поєднуються "естетичні принципи Б. Брехта та К. Станіславського, які не входять в протиріччя"[23] і знаходять своє вираження у співіснуванні у виставі знакової сценічної мови, реалістичного відображення подій та незнакової стихії гри. Її правила зазначає умовне місце дії (художники — Л. Чернова, М. Гомон). На сцені побудовано двоповерховий вертеп, що створює зручні умови мізансценування в сюжеті, де діють і люди, і боги. Перший поверх — для людей, другий — для богів. При цьому починає працювати модель "театр в театрі", адже вертеп — це і є театр.

Дію розпочинає та веде хор дівчат, завдання якого не лише коментувати події збоку, створюючи ефект відчуження, а й виступати в якості оповідача й безпосереднього учасника подій. Своєрідність і новаторство постановки полягає в тому, що вона існує на межі реалістичного й знакового способів побудови, і їх поєднання в ній — органічне. Епізоди ілюзорного показу і фрагменти, які містять коментар подій, змінюють один одного. Більшості виконавців вдається не тільки грати живу людину, а й пронести крізь виставу авторську точку зору, своє ставлення до персонажів, подій. У спектаклі також є ведучий. За допомогою ведучого і хору, героїв та мізансцен режисер В. Грипич створює ніде не виголошену прямою мовою концепцію спектаклю.

Як пише Л. Дашківська, від "театру Брехта" у виставі — "відкрита (епізодна) композиція спектаклю", «композиційний монтаж, наявність декламаційного хору, сценарний характер інсценізації. А головне — тут художнє пізнання дійсності відбувається способом "очуднення", тобто роздвоєння, розщеплення театрального образу»[24]. "Дистанціюють" події, не дають можливості глядачеві занурюватись в ілюзію й предмети реквізиту, аксесуари, звуки, написи ("Приймальний пункт" — замість "Чистилище", "Пекло працює без перерв і вихідних"), Еол дме в іграшкову дудку, але чути міліцейську сирену[25].

У той же час з перших хвилин починається "гра в театр", коли на очах у глядачів вішають таблички "Олімп. Тільки для богів", "Земля. Тільки для людей". Хор звертається до залу. Штучність видовища, його пародійно-ігрове начало підкреслюється цитатами з відо-

[23] *Дашківська Л.А.* Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі // Режисура українського театру: Традиції і сучасність. — Київ, 1990. — С. 223.

[24] Там само.

[25] Там само.

мих музичних творів, наприклад "Кармен" Бізе. Відверто умовно режисер показує, як троянці перепливають море, «розділившись на окремі групи, кожна з яких озброєна дошкою з написом "Човен № 1", "Човен № 2", "Човен № 3", щосили гребуть, долаючи розбурхану стихію» [26].

Умовність застосовується не тільки для компактної передачі ідейного змісту, а й виступає в самоцінній естетичній якості — як момент гри. Театрально-ігрову природу видовища зазначають і костюми, в яких поєднуються деталі всіх історичних шарів поеми й вистави — шолом легіонера та шаровари, певна подоба туніки й очіпок, стрічки у косах і джинси [27]. Таким чином, формально ні декорації, ні костюми не вказують на якесь певне місце дії. Проте в матеріально-побутових ознаках виразно домінує Україна: і вуса, і пістолі, і стрічки, і вертеп. Відповідно до поеми Котляревського відтворюються різні епохи — античність, часи запорозького козацтва, доба написання поеми й сучасність. Усі шари присутні одночасно. Ця гра з часом з усією наочністю показує, що, зрештою, справа не в епосі — йдеться про позачасові явища. Театр розкриває глибоку патріотичну спрямованість твору, його дух національного самоствердження, поданий крізь призму самоіронії та народного гумору.

Режисер модернізує події, насичуючи їх ознаками сьогодення. Боги беруть хабарі, воїни стріляють з рогаток [28]. Картини пекла показані у формі модного в час виходу вистави естрадного концерту — мікрофон у Харона, пекельна музика — це спів у естрадній манері.

Показ мандрів Енея і його ватаги у різних часових вимірах робить наочною картину його одвічного існування, неперервного від античності до нашого часу: в усі часи — все той же невмирущий Еней (В. Сумський) і його ватага. Конкретні побутові ситуації подані у пародійному ключі. Все це активно формує запрограмоване заздалегідь враження, яке викликає відповідні міркування у свідомості глядача. Театр зумів показати історію Енея і як троянську, і як українську, і як сучасну сценічну гру. Поєднання прямого й непрямого контакту з глядачем перетворює виставу на діалог. Багатошарова сценічна реальність ускладнює зміст твору в напрямку підвищення рівня інформаційної насиченості та дозволяє "кодувати" декілька текстів в одному творі, досягаючи "мерехтіння значень", за висловом Ю. Лотмана [29].

Вистава В. Грипича "Енеїда" у 70-ті рр. була одним з небагатьох сценічних творів, у якому вдалося асимілювати систему художніх прийомів, пов'язаних з епічним театром Б. Брехта, на вітчизняному матеріалі поєднати його з театральними традиціями української сцени. Режисер примушує співіснувати в одному творі й працювати обидві структури. Як свого часу у Курбаса, експресіонізм став явищем української театральної культури після того, як його засобами режисер розповів не про Войцеха, а про Ярему ("Гайдамаки"), так і прийоми епічного театру стали виглядати органічними, коли з їх допомогою був прочитаний Котляревський, не втративши при цьому своїх художніх особливостей і колориту.

Незважаючи на те що вистав за п'єсами Брехта у 70-ті рр. було здійсне-

[26] *Сулименко А.* Люди, боги і війна // Український театр. — 1979. — № 1. — С. 11.

[27] *Осипов М.* Запорожцы в античных одеждах // Индустриальное Запорожье. — 1978. — 11 окт.

[28] Там само.

[29] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. — Москва, 1970.

но не так уже й багато, засади епічного театру стають набутком українського сценічного мистецтва. Поступово прийоми брехтівської естетики були творчо асимільовані, хоча це і не дало одразу високих результатів.

У концептуальних виставах, як правило, режисери не відтворювали цілісний фрагмент дійсності, що колись відбувалася, а демонстрували її окремі епізоди, найважливіші для авторів спектаклю. Постановник використовував їх в якості аргументів чи тез, за допомогою яких викладалася власна концепція. Тому виникала необхідність підкреслити відокремленість кожного епізоду.

Пісні, пластичні епізоди, танці, виступи Ведучого або Хору коментують події та відділяють картини одну від одної; кожний епізод стає окремим "словом" у художньому "тексті" вистави. Характерно, що пісні в подібних випадках звучать не повністю. Інколи для такої функції достатньо куплета або кількох рядків. Фрагментарність як принцип композиції вистави всіляко підкреслюється. Відсутність хронологічної послідовності в розвитку сюжету мимоволі примушує глядача шукати інших зв'язків між явищами, — глибинніших. І знаходити їх. Акцент, таким чином, переноситься на розвиток думки. Членують і переривають дію нерідко за допомогою Ведучого.

У "Прапороносцях" (за О. Гончаром) С. Данченка у Львівському театрі ім. М. Заньковецької троє однополчан ведуть розмову з глядачем. Функція Ведучого тут передається від одного виконавця до іншого [30].

Є ведучі в "Енеїді" В. Грипича Запорізького театру ім. М. Щорса, в "Комуністі" Є. Габриловича, поставленому Г. Кононенком у Дніпропетровському ТЮГу, та у багатьох інших спектаклях. Ведучі, крім усього іншого, не дають глядачеві поринути в ілюзію, забути, що він у театрі, повірити у справжність побаченого на сцені. Глядач повинен увесь час пам'ятати, що перед ним не дійсність, а мистецький твір. Єдина реальність, котру він має сприймати — реальність людей, що вийшли на сцену, людей, які мають йому повідомити щось важливе.

З прийому, що руйнує сценічну ілюзію, починає режисер М. Гіляровський комедію М. Зарудного "На сьомому небі" у Львівському театрі ім. М. Заньковецької. Героїня приходить в сюжет з кінострічки. "На стрічці, якою оповите дзеркало сцени (художник — М. Кипріян), раптом виникають усміхнені обличчя героїв твору (кінопроекція). Вони рухаються вниз, досягають кінця стрічки і звідти, з кутка сцени, з'являється героїня комедії [Інна — Т. Литвиненко] в концертній сукні з мікрофоном в руках. Задиристо і грайливо, в сучасному естрадному стилі співає вона пісню про сьоме небо — щастя кохати і бути коханим" [31]. Режисер "розв'язав виставу як естрадний концерт, — писав театрознавець Ю. Бобошко, — на сцені — невелике підвищення, немов справжня естрада" [32].

Режисер В. Лизогуб вводить у дію хор у виставі "Лимерівна" Панаса Мирного у Київському театрі ім. І. Франка. В її основі лежить композиція режисера з хором, вірніше, з «роздзеркаленням центральної постаті п'єси у постатях численних її двійників. Героїня (Наталя — В. Плотнікова) весь час розмовляє, сперечається зі своїм другим "я" — хором дівчат, хор співпереживає... стежить за її долею, встелює їй білими хустками до-

[30] *Поляков А.В.* Героїка на сцені. — Київ, 1978. — С. 148.

[31] *Бобошко Ю.М.* Сьогодення українського театру. — Київ, 1971. — С. 27.

[32] Там само.

рогу до кохання, чорними — до фатального шлюбу, червоними — до кривавого фіналу» [33].

Таким чином, хор коментує дію не тільки словесно, а й за допомогою знаків — символіки кольорів. Він ближчий до античного типу, ніж до брехтівського, і втілює не раціональне начало, а переважно емоційне, зумовлює новий тип образності — метафоричний, асоціативний, ірраціональний.

Прийоми концептуалізації використовує В. Грипич у "Зачарованому вітряку" М. Стельмаха у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської (1970). Ідея вистави виголошена на початку прямим текстом: на сцені глядачі бачать напис-епіграф: "Людям, на яких недаремно падало сонце". Символом цього недаремного існування стає вітряк, його зображує сценічна декорація (художник — В. Лассан). Вітряк перемелює все на муку, отже, на хліб, на життя. "Невпинні та невтомні вітрякові крила нагадують нам про безперервність праці на добро людям" [34]. "Саме цей символ розстрілюють німецькі автоматники, до його підніжжя у кінці вистави, як до пам'ятника, молодь кладе квіти" [35]. Між картинами виконувалися інтермедії, пантоміми [36].

Як бачимо, не тільки принципи епічної драми, а й весь арсенал театрального авангарду початку XX ст. використовується частиною режисерів. У театрі 70—80-х рр. для вистави дуже суттєвим моментом стає необхідність підкреслити її "рукотворність", відмежувати її від решти потоку життя. Вона здійснюється за допомогою порушення прямого наслідування дійсності — брехтівського "очуднення", монтажу та інших прийомів. Загальний їх принцип — деформація природного явища чи життєвої події під час зображення її на сцені. Такий спосіб художнього мислення, як і сам термін, зустрічаємо ще у Л. Курбаса в статті "Треба перемінити окуляри" [37].

Реалізм як буквальна ілюстрація тексту, копіювання життя не відповідає світобаченню людини і митця другої половини XX ст. Необхідність відходу від ілюзіонізму в театрі вже усвідомлена. У 1971 р. на сторінках журналу "Український театр" Ю. Бобошко писав: "...зусилля усіх митців театру нині мусять бути спрямовані проти однозначності, ілюстративності, проти прямолінійного переказу тексту п'єси, буквального відтворення її ремарок..." [38] Але провести думку через усі епізоди вистави, створити зрозумілі сценічні знаки, об'єднати їх у послідовно викладене повідомлення, відірватись від сюжету і разом із тим не втратити наскрізного стрижня — таке вдається небагатьом.

У 70-ті рр. драматургія переживає не найкращі часи. Письменники, які раніше яскраво заявили про себе оригінальністю сюжетів, свіжістю погляду на життя — О. Левада, О. Коломієць, М. Зарудний, — на сцені виглядали однотипно і нагадували почерком О. Корнійчука. Його безпроблемна і "безконфліктна" "Пам'ять серця" у постановці Д. Алексідзе була нагороджена у 1969 р. Державною премією СРСР, що ознаменувало для діячів театру початок нового "застійного" періоду.

---

[33] *Бобошко Ю.М.* Традиції та новаторство сучасного українського театру: Рукопис / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. — Київ, 1976. — С. 89.

[34] *Симоненко П.* Вічні крила народної правди // Запорізька правда. — 1975. — 23 лют.

[35] *Бобошко Ю. М.* Сьогодення українського театру. — С. 41.

[36] Там само.

[37] *Курбас Л.* Зазн. праця.

[38] *Бобошко Ю.* Образність театру // Український театр. — 1971. — № 1. — С. 2—3.

Не лише багато драматургів змінило творчу манеру, але й великою мірою театри своїми скороченнями, викресленнями і згладжуванням гострих кутів перетворювали на сцені п'єси на більш поверхові, ніж вони були насправді. У такому вигляді ці твори відображали, як тоді говорили, "конфлікт хорошого з іще кращим". Але такі конфлікти суперечать самій природі драми, і це, звичайно, було не на користь мистецтву. У подібній манері писало в ці роки багато авторів, чиї п'єси посідали помітне місце в репертуарі театрів України.

У більшості вистав на сучасну тему відбір художніх засобів не був спрямований на поглиблення змісту твору, розкриття його проблематики. Тут був ряд причин. Немало українських п'єс цього десятиліття, як і вистав за ними, лише ковзали по поверхні справжніх, доленосних конфліктів в Україні радянського періоду.

Неможливість говорити правду призводила до спроб компенсувати брак змістового навантаження естетичною та емоційною надмірністю.

Окремо стоїть творчість Ю. Щербака, чиї п'єси побудовані на документальному матеріалі біографій відомих особистостей: "Сподіватись" — про Лесю Українку, "Стіна" присвячена стосункам Шевченка і В. Рєпніної, "Маленька футбольна команда" — молодому поетові Л. Кисельову. "Наближення" та інші його твори відображали маловідомі сторінки біографій видатних діячів української культури і науки та становили пізнавальний інтерес.

Наприкінці 70-х рр. у драматургію активно приходять молоді автори — Я. Стельмах і Я. Верещак. Їхні перші твори вирізняються молодіжною проблематикою й цілком "дорослими" конфліктами, драматургічною вправністю. Немало театрів ставлять "Драму в учительській", "Привіт, синичко", "Гру на клавесині" Я. Стельмаха, "Восени, коли зацвіла яблуня" Я. Верещака. На сцені з'являються п'єси актриси Л. Хоролець "Мені тридцять", "Сирени", драми В. Сичевського, В. Канівця. Театри ставлять "Кафедру" В. Врублевської — твір великої викривальної сили і гостроти зображених конфліктів з типовими, із самого життя вихопленими характерами, присвячений інтригам у невеликому колективі кафедри вищого навчального закладу. Вона мала великий успіх на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки в постановці В. Козьменко-Делінде та у багатьох інших театрах і викликала чималий резонанс, оскільки викривала реальні тенденції, які перешкоджали розвитку суспільства.

У репертуарі театрів, який формувався за затвердженими керівництвом позиціями, єдиними для всього СРСР, була така рубрика, як драматургія братніх республік, що входять до складу СРСР. Різноманітні твори цих авторів яскраво передають національний колорит, звичаї, часом гостро актуальні колізії сучасності, що по-різному виглядають у гірському грузинському селищі й білоруському колгоспі. П'єси білоруського драматурга А. Макайонка "Трибунал", "Таблетка під язик", молдаванина І. Друце "Птахи нашої молодості", "Іменем землі і сонця", "Каса маре", драми "Поки гарба не перекинулася" О. Іоселіані, "В ніч місячного затемнення" М. Каріма, "Я, бабуся, Іліко і Іларіон" Н. Думбадзе, безумовно, збагачують ідейно-тематичну сферу та естетичну палітру театрального мистецтва в Україні.

На сцені з'являється так звана виробнича тематика, що відображала героя сучасності — людину праці. Це "Сталевари" Г. Бокарева у Запорізькому театрі ім. М. Щорса, "Людина зі сторо-

ни" І. Дворецького у Львові та Київському театрі ім. Лесі Українки. Однак повніше розкривали образ сучасника твори, в яких людина поставала не тільки на виробництві, а й в усій повноті своїх суспільних і родинних стосунків.

Обов'язковою є також героїко-патріотична проблематика. Вона відображена у творах про революцію, громадянську війну та героїчні сторінки Великої Вітчизняної війни. Серед кращих — "Прапороносці" О. Гончара у режисурі С. Данченка у Львові, "Тил", "Вірність" М. Зарудного, "Безсмертя" О. Довженка, "Планета Сперанта" О. Коломійця, поставлені багатьма театрами України.

На провідній столичній сцені Київського театру ім. І. Франка в цей період часто змінюються режисери. Сюди приходять нові люди зі своїм почерком і манерою, до якої акторська трупа "франківців" не завжди встигає адаптуватися. Головний режисер С. Сміян та режисер В. Лизогуб тут працюють постійно, окремі вистави ідуть у постановках запрошених фахівців. Театр ім. І. Франка зберігає відданість сучасній українській драматургії. На сцені з'являються драми М. Зарудного "Дороги, які ми вибираєм", "Пора жовтого листя", "Таке довге, довге літо". Цей контекст із творів про будні і справи простих, переважно сільських трудівників порушують спроби інтелектуальної драми у "Кассандрі" Лесі Українки, поставленій С. Сміяном, "Людина з Ламанчі" Н. Вассермана і Д. Деріона у режисурі В. Лизогуба. Запрошений московський режисер Б. Равенських ставить в умовному ключі комедію Б. Шоу "Шоколадний солдатик". Вистава знаменна тим, що режисер пропонує акторам, насамперед виконавцям головних ролей Н. Лотоцькій і М. Задніпровському, грати у невластивій для "франківців" манері "удавання". Несподівано цей експеримент виявляється успішним.

Присвячена будівництву Чорнобильської АЕС та її екологічній небезпеці п'єса О. Левади "Здрастуй, Прип'ять" залишається пророцтвом, яке не було почуте. Театр у постановці С. Сміяна інтерпретував її як твір про непереможну ходу прогресу.

Справжній тривалий глядацький успіх випав на долю "Голубих оленів" О. Коломійця, поставлених у Театрі ім. І. Франка В. Лизогубом (художник — Д. Лідер; 1973). Живі, реальні, повнокровні й безпосередні герої Оленка і Кравцов у виконанні молодих акторів Л. Хоролець та О. Шаварського викликали емоційний відгук різних поколінь глядачів. Актори своєю грою приносили на сцену свіжий подих сучасності. А романтичну історію вірного кохання, яке зародилося на війні й пройшло через усе життя героїв, театр показував піднесено і поетично. В самому творі пульсували живі струмені життя, а головне — він був присвячений не сталеплавильному комбінату і не доменній печі, а саме людині, з її внутрішнім світом та почуттями. Драматург написав "продовження" — п'єсу під назвою "Кравцов". Хоч вона і поступалася своїми якостями першій частині, але її також включили до репертуару більшість театрів України.

Взагалі, протягом 60—70-х рр. відбувається поступовий перехід мистецтва від масштабних суспільно-політичних, партійно-революційних проблем до тем і сюжетів, пов'язаних насамперед з індивідуальним людським життям, психологією окремої особистості, її душевним комфортом чи дискомфортом, її внутрішнім світом і мораллю. Разом із тим повернення мистецтва обличчям до людини відбувається в той час, коли з екранів і радіоприймачів лунало: "Се-

Сцена з вистави "Камінний господар" Лесі Українки. 1971. Ф. Стригун — Дон Жуан, Л. Каганська — Долорес.

годня не личное главное, а сводки рабочего дня". Тому помітний резонанс викликала прем'єра драми О. Коломійця "Дикий Ангел". Патетично обстоювана головним героєм Платоном Ангелом теза про необхідність наведення ладу — у стосунках, на службі і, зрештою, в державі — робила твір досить актуальним і суспільно значущим. Тому не дивно, що п'єса була поставлена більшістю театрів України, йшла за її межами. Постановка В. Оглобліна у 1979 р. (художник — Я. Нірод) на сцені Театру ім. І. Франка відзначалася вибудованою режисерською концепцією, ретельністю відтворення життєвої правди, прекрасним акторським ансамблем: грали С. Олексенко, В. Плотнікова, П. Лазова, В. Нечипоренко. У трупу на роль Ангела з Харкова був запрошений В. Івченко. Його виконання стало справжньою мистецькою подією — глибока, переконлива, емоційно наснажена гра виправдовувала кожен, навіть сумнівний момент п'єси. У цій виставі дебютував на київській сцені, створивши оригінальний образ Маляра, Б. Ступка. Спектакль був нагороджений Державною премією СРСР.

Тривалий успіх і творче життя випало й іншій п'єсі О. Коломійця. Понад 20 років у репертуарі Театру ім. І. Франка залишалася його комедія "Фараони". Поставлена О. Казнадієм у 1961 р., вона продовжує йти і у 1979-му. На багатьох сценах ставлять також "Горлицю", "Срібну павутину", "Планету сподівань" цього ж автора.

Акторський склад Театру ім. І. Франка є його сильною стороною. Н. Ужвій залишається і в ці роки камертоном сценічної правди. Стара вчителька Устина Федорівна в "Порі жовтого листя", владна старійшина роду Танкабіке у "В ніч місячного затемнення" М. Каріма — вона виходить на сцену і приносить із собою цілу епоху. Поруч із нею — розумна й мисляча О. Кусенко з надзвичайною емоційною наповненістю гри, характерні актриси Н. Копержинська, П. Куманченко, молода героїня театру В. Плотнікова. І нове покоління акторів — С. Олексенко, Н. Лотоцька, О. Шаварський, М. Задніпровський, Л. Хоролець, які опанували глибину творчості старих майстрів і водночас принесли в театр нову, сучасну манеру внутрішньо наповненої та стриманої в проявах поведінки й гри.

На культуру і мистецтво істотно впливає лібералізація міжнародних стосунків. Важливим наслідком "відлиги" 60-х рр. для театрального мистецтва стає падіння "залізної завіси". Якщо в Радянському Союзі, до якого входила Україна, панує соціалістичний реалізм,

то за його межами, на Заході, у Європі, уже минула доба абсурдизму, модернізму, всіх інших можливих "ізмів" і поширювався постмодерний світогляд та естетика. З тенденціями світового театрального мистецтва починають ближче знайомитися дедалі більше діячів сцени, відбуваються гастролі за кордоном, творчі відрядження. У широкому сенсі цей вплив не обмежується сценічним мистецтвом. Споріднене з театром кіно теж привносить свою частку — фестивалі зарубіжних фільмів та й вітчизняний ліричний чи поетичний кінематограф знайомлять і митців, і глядачів із новим способом художнього мислення, з іншим світоглядом — модерним та постмодерним. На екранах з'являється "авторське кіно": фільми А. Тарковського "Андрій Рубльов", "Солярис", "Дзеркало", С. Параджанова "Тіні забутих предків", картини І. Миколайчука. Зміни у способі художнього мислення, світобачення обумовлені, безперечно, не тільки зовнішніми впливами, а й об'єктивним ходом історії.

Тому основною вимогою часу була потреба в оновленні сценічних форм. Таке завдання було особливо актуальним іще з огляду на неможливість радикальних змін у сфері змісту, адже світоглядні засади мали бути однозначно радянськими і соціалістичними: зображувати дійсність в її "оптимістичному розвитку", показувати "типові характери у типових обставинах", герой мав бути позитивним, взірцем для наслідування. Приблизно такого курсу комуністичної партії необхідно було дотримуватися митцям. Проте, незважаючи на це, їм все ж іноді вдавалося відхилятися від нього, хоча такі явища були поодинокі.

Мистецтво, якому було затісно у вузькому прокрустовому ложі соціалістичного реалізму, намагалося розширити межі реального. У виставах і п'єсах 60—70-х рр. зникає завіса, з'являються ведучі, діють персонажі спогадів, розігруються уявні та імовірні події. Це дає підстави для дискусій на тему, що таке реалізм і соціалістичний реалізм та чи повинен він обмежуватися ілюзорною натуроподібністю. Більшість схиляється до того, що не повинен, але також неприпустимо викривляти дійсність і грішити проти об'єктивної істини. Такий підхід називають поняттям "реалізм без берегів". Для театру ця дилема залишалася актуальною, тому що ставила митця перед вибором: або відірватися від приземленого реалізму й ризикувати тим, що виставу заборонять, або залишатися в дозволених межах, і в такому випадку втратити інтерес глядачів, преси, критики.

Один з небагатьох, кому вдається розв'язати й узгодити ці суперечливі тенденції в своїй творчості, — С. Данченко. Він і стає справжнім лідером.

У 1970 р. С. Данченко очолив львівський Театр ім. М. Заньковецької. Його режисурі були властиві концептуальність художнього мислення, ідейно-філософська проблематика, реалістичність форми. Ідучи шляхом підвищення рівня інформаційної місткості сценічного твору, Данченко залишався в межах реалістичного театру. Його засоби — це точно розставлені акценти, деформації, які надають явищу знаковості і в той же час зберігають враження природності. Ці деформації органічно вплетені у суцільну, неподільну тканину вистави, мають логічну мотивацію в ситуаціях сюжету. Разом із тим вони організовують виставу, надають їй цільності. Один із головних засобів режисера — глибоке проникнення у психологічні глибини поведінки дійових осіб. Більшою чи меншою мірою ці риси притаманні майже всім виставам С. Данченка і насамперед таким, як "Камінний господар" Лесі Укра-

їнки, "Украдене щастя" І. Франка, "Річард III" В. Шекспіра.

В "Украденому щасті" (1977) відсутня дидактична концепція, тим більше однозначна. Це, скоріше, певний напрям міркувань про моральні аспекти зображеного у п'єсі трикутника, але висловлений з усією чіткістю. На сцені — лише "елементи хати", в якій живуть Анна і Микола. Її знак, можна сказати, не позбавлений конкретики у деяких, істотних для даної системи деталях (вона "низька, прибита до землі" [39]). Але їх відбір точний і обмежений: "ніякої гуцульської екзотики... строга, монохромна гама — сіре полотно, вицвіла вовна, шкіра, дерево" [40]. Предметний антураж дії не відволікає увагу від сенсу подій, не переключає її на себе.

Разом із тим режисер застосовує і оголений прийом. "Коли виводять заарештованого Миколу... оселя немов розтріскується, стіни розповзаються", — писав театрознавець А. Драк [41]. Після другої та третьої дій трансформація тієї ж хати також відбувається на очах у глядачів.

З вистави вилучається все, що може відволікти від стрімкого розвитку драми, сповільнити його. Для цього скорочено кілька сцен. Позбавляючи виставу конкретних побутових ознак, за винятком найнеобхідніших, режисер наближає п'єсу до сучасного світосприйняття, надає їй стрункості й лаконізму. Більшої стислості та інформативності викладу постановник досягає шляхом підвищення складності психологічних стосунків і характеристик героїв. У ситуаціях, де, як правило, глядач сприймав від актора одну-дві емоції, герої С. Данченка передають цілу гаму станів, їх відтінків і нюансів. У Анни (Т. Литвиненко) поряд із жіночою привабливістю — емоційна глухота до страждань близької людини, поряд із відразою до чоловіка — жаль і співчуття до нього [42].

Режисер створює авторську виставу, використовуючи п'єсу для висловлення власних думок, тобто концепції. Режисерські міркування С. Данченка з приводу п'єси не є абсолютно протилежними тому, що написав Франко. Але це принципово новий зміст надтекстової інформації. Постановник у самому творі знаходить і акцентує мотив, найбільш співзвучний проблемам, якими живуть його сучасники. Якщо у творі Франка основними були соціальні причини трагедії — суспільна нерівність в усіх її виявах, то у С. Данченка соціальні мотиви відходять на другий план. Тоді виразною стає думка про аморальність бажань і спроб вибороти своє щастя ціною чиїхось страждань, ціною приниження гідності іншої людини. Згідно з таким задумом інтерпретуються образи персонажів. Тому Микола, який так заважає Анні й Михайлові, у виконанні Б. Ступки — не старий, як у п'єсі (бо не в цьому справа), а "молодий, стрункий, вольовий". Таким чином, зникає мотив нерівного шлюбу, Анна із страждаючої та пасивної жертви перетворюється на людину, яка теж винна у чийомусь горі [43].

Однак основна ідея ширша за цей аспект. Її виражає останній епізод спектаклю. Ударивши жандарма сокирою, Задорожний, приголомшений, кидає її. Підхопивши Михайла під руки, він міцно притискає його до себе. Так вони, як два розп'яття, натужно намагаючись не впасти, роблять три оберти, під час яких ми бачимо то охоплені жахом очі Миколи, то страшні від фізичного

[39] *Драк А.* "Украдене щастя" у заньківчан // Культура і життя. — 1977. — 27 січ.

[40] Там само.

[41] Там само.

[42] Там само.

[43] Там само.

болю — Михайла [44]. Зберігаючи логічний зв'язок із цілком імовірною життєвою ситуацією (смертельно пораненого Михайла підтримує вражений Микола і тупцює з ним на місці, не знаючи, що далі робити), режисер створює знак-образ, що вбирає в себе не лише всю ситуацію вистави, але й наочно зображує певну життєву закономірність загального плану, відбиту у ній. Подібно до увертюри, в якій проходять основні теми твору, фінальна мізансцена в узагальненому вигляді відбиває значення побаченої вистави — коловорот, тісне переплетіння доль, які сплелися у смертельних обіймах.

Таким чином, режисер оригінально інтерпретує події, авторська концепція домінує в усіх компонентах, але це не позбавляє загального враження від спектаклю, що події зображені натурально.

Прагнення рухатись уперед веде театральне мистецтво за межі буквальної життєподібності. І з часом включення у реалістичну виставу нежиттєподібних знаків, прийомів штучного походження стає явищем поширеним і звичайним.

У виставі "Річард III" В. Шекспіра у львівському Театрі ім. М. Заньковецької (1974) режисер С. Данченко створює видовище театральне і водночас концептуальне. У ньому — оповідь про історію життя і смерті Річарда III йде паралельно з послідовним, цілеспрямованим викладом власного авторського її розуміння, особистого погляду на зображувані події та їх моральні аспекти. Ці два потоки інформації, що одночасно надходять до глядача, створюють у виставі той достатньо високий рівень інформаційної насиченості, який є неодмінною умовою повноцінного спектаклю 70-х рр.

Режисерові вдається так побудувати мізансцени, розставити акценти, що його думка ніде не губиться, не переривається. Зберігаючи виклад сюжету, він знаходить адекватні засоби вираження власної концепції, не вдаючись до прямолінійних і настирливих декларацій. Хоча золота корона, що висить над сценою (художник — М. Кипріян), є недвозначним символом влади, але вона — узаконений компонент художньої мови даної вистави. Цей метафорично-символічний спосіб художнього мислення підтримує символіка червоного одягу Річарда, який "вкрив себе кров'ю", сокира, встромлена на авансцені. До цього образного ряду належать і підйомні мости-двері. Такий міст, піднімаючись на ланцюгах, "немов перегорнута сторінка історії, відносить у небуття" [45] Річарда, який лежить на ньому, у фіналі цієї драми.

Це образи, тропи високого рівня узагальнення, що викликають у свідомості глядача міркування загального плану; в контексті ситуацій п'єси вони логічно виправдані режисером. Червоне на Річарді — це королівський колір і разом із тим те значення, про яке було сказано вище.

Руйнівна сила зла, що, зрештою, повертається проти того, хто її вивільнив [46], розкривається акторами емоційно, винахідливо і послідовно. Складність психологічного малюнку ролі, насамперед Б. Ступки — Річарда та інших виконавців, дозволяє "зчитувати" не один, а декілька шарів інформації. Це не тільки психологічний підтекст другого чи третього плану, але й акторське ставлення до персонажа і до проблематики твору.

Закладена драматургом колізія тотального лицемірства (подвійна чи "по-

---

[44] Там само.

[45] *Кайдалова О.Н.* В театрах братских республик. — Киев, 1977. — С. 63.

[46] *Веселка С.* Гуманістичний пафос Шекспіра // Культура і життя. — 1982. — 24 жовт.

трійна" гра, яку веде Річард, то прикидаючись добрим, то жахаючись, то виявляючи нещадний цинізм) поглиблюється вже згаданою багатоплановістю. Глибина та інтелектуальний простір у цій виставі виникають за рахунок полярності значень — трагедія, фарс, гротеск. Її герой в інтерпретації постановника й актора — і каліка, і красень, привабливий і негідник, талановитий гравець і безжальний убивця [47].

Органічно асимілює сценічну лексику різних театральних систем С. Данченко і в інших своїх виставах, зокрема в "Камінному господарі" Лесі Українки (львівський Театр ім. М. Заньковецької; 1971). Спектаклю властива психологічна глибина, поліфонія емоційних нюансів, енергійна манера спілкування, спресованість інформації, що виникає завдяки багатоманітності смислових відтінків, напруженому темпоритму. Поряд із цим його форма по-театральному виразна, яскрава, графічно чіткий малюнок ролей, мізансцен. І Дон Жуан (Б. Ступка), і Анна (Л. Кадирова) — живі люди, вродливі, емоційні, конкретні індивідуальності. Проте на сцені — не історія кохання, а поєдинок ідей, у якому домінує словесна дія, глибокий підтекст. Драматизм досягається за рахунок емоцій. Манера гри — реалістична і водночас гіпербалізована, правдива, але не побутова.

Інтелектуалізм філософської проблематики, ідейного диспуту на теми свободи, моралі й обов'язку, який відбувається протягом спектаклю, поєднується з бурхливими пристрастями, високим градусом емоцій носіїв цих ідей.

Така сукупність різнопланових засобів, чітко підпорядкована задумові, дозволяє і тут вводити в тканину твору сценічні знаки іншої, умовної природи. Але і в цій виставі вони мають зв'язок з логікою сюжету. "На підвищенні, у промені світла танцює останнє дівоче фанданго Анна... А у цей час внизу, з темних закутків тихо з'являється низка чорних постатей з потворними гротесковими масками замість облич. У мотив щастя вплітається сумна нота. Ці ж маски з'являються і у фіналі, немов святкуючи перемогу сил темряви і зла над людськими сподіваннями" [48].

Ці постаті, описані Ю. Бобошком, — не персонажі, не якісь сторонні особи, навіть не "зловісна тінь інквізиції", як можна було б їх витлумачити в традиціях вульгарного соціологізму. Вони — видимі, матеріалізовані явища духовного життя героїв, рухомі ідеї, зримі передчуття — темні сили, що піднімаються із сутінків людської душі.

Танок "масок", які оточують Дона Жуана у фіналі, — це "текст від себе", добудований режисером, про морок, у який занурюється душа, що зрадила "світло", і біси, торжествуючи, з радістю зустрічають її. Свою думку режисер розгортає через картину, якої немає в сюжеті, це знак відверто штучного походження. Проте він органічно випливає не тільки із структури режисерської композиції, а й із п'єси, що закінчується, як відомо, приходом статуї, тобто ірреальним проявом. Так само і споруджена на сцені сценографом М. Кипріяном конструкція — конус, по якому звивається стрічка-спіраль сходів, — чи то кришталева скеля Анни, чи то вежа замку — є породженням не стільки матеріального, скільки духовного світу героїв.

Переакцентовує зміст п'єси в контексті свого задуму, актуалізуючи її проблематику, постановник вистави "Хазяїн" у львівському Театрі ім. М. Заньковецької О. Ріпко. Він переносить наго-

[47] Там само.

[48] *Бобошко Ю.* Я вічно буду жити... // Український театр. — 1971. — № 4. — С. 23.

лос із центральної постаті Пузиря на виховану ним "ліхтаренківщину" [49]. У спектаклі не просто показано картини побуту, суспільних процесів епохи зародження капіталізму, а послідовно викладено режисерську концепцію (це надає виставі стрункості). "Трагедія духовного оскудіння людини" проходить "червоною ниткою" через усі образи вистави [50]. Спектакль належить до режисерського театру, хоча, на перший погляд, у ньому домінують акторські засоби виразності.

Режисер О. Ріпко з художником М. Кипріяном буквально "споруджують" концептуальний зоровий образ. Сцену закриває величезна масивна ляда, яка "виразно свідчить про гнітючу зажерливість глитая" [51]. Цей знак-символ проектується на весь зміст твору, надає дійству іронічного забарвлення.

У виставах С. Данченка розкрилися таланти цілої плеяди сучасних інтелектуальних акторів: Б. Ступки, Л. Кадирової, Ф. Стригуна, Т. Литвиненко, Ф. Розстального, Б. Козака, М. Гринька, Л. Каганової та багатьох інших "заньківчан".

Суперечність між засобами, що належать до різних знакових систем, властива багатьом виставам цього періоду. Нерідко в побутовий, життєподібний контекст режисери включають узагальнюючі образи, використовують символічні знаки, які не вступають у взаємодію з образною системою твору. Проте прагнення збагатити виставу надтекстовим змістом змушує постановників наполегливо торувати цей шлях. І декому це вдається. Успіхом вони завдячують розумному співвідношенню реалістичної мови з умовними елементами. У таких випадках режисер, з одного боку, не деформує живу тканину реальності, відтвореної на сцені, не розчленовує її на свій розсуд на довільні фрагменти, не доповнює ніякими сторонніми елементами. Але з іншого — і не залишає її у вигляді аморфного, нічим не організованого потоку подій, які глядач спостерігає ніби в замкову щілину. Тоді "життя" на сцені, хоч і виглядає життям, насправді має всередині чітку художню структуру, точно розставлені смислові акценти, завдяки чому думка передається в усій визначеності. У вирішенні сценічного простору, в костюмах, в музиці, пластичному малюнку театри роблять спроби відходу від буквального ілюстрування сюжету, але не доходять до неприхованої, зумисної невідповідності йому.

Недвозначність режисерських акцентів, проникнення в глибинну сутність тих зіткнень, що складають основу п'єси, вміння знайти момент дотику до колізій сучасної дійсності, їх підкреслення за допомогою відповідних сценічних знаків — усе це нові характерні ознаки реалістичної вистави 70-х рр. Вона, як правило, не побутова, не натуралістична.

Театральна рутина починає поступово перетворювати реалістичну виставу на аморфний потік дійсності. У 70-ті рр. у неї привноситься концепція, яка організовує її у структурному відношенні, підпорядковує чіткому задуму. В такій виставі неодмінно відчутне авторське начало. Не тільки показ життя, подій, характерів, а ідейний, філософський диспут із глядачем, із самим собою, "персоніфікований чи прив'язаний до певних феноменів", як писав Курбас [52].

Ще одним визначним центром театрального життя був і залишається Харків. У середині 70-х рр. головним

[49] *Бабишкіна О.* Пузир чи Ліхтаренко? // Український театр. — 1971. — № 3. — С. 28.

[50] *Мацкевич А.* Радість першовідкриття // Культура і життя. — 1971. — 18 квіт.

[51] Там само.

[52] *Курбас Л.* Зазн. праця. — С. 90.

режисером Харківського українського драматичного театру був А. Літко. Його вистави — "Річард III" В. Шекспіра (1976), "Живий труп" Л. Толстого (1974), "Російські люди" К. Симонова (1975).

У цих та інших спектаклях концептуальність режисерського бачення, його виразне інтерпретаторське начало поєднувалися з психологічною точністю характерів і поведінки героїв та метафоричністю художнього мислення.

Найбільші успіхи театру 70-х рр. пов'язані з напрямом синтезу життєподібних сценічних елементів із моделюючими прийомами, метафорами, деформаціями, тропами. Різне співвідношення елементів, що належать до різних типів сценічної мови, створює відмінні за художніми моделями вистави.

Здійснивши постановку "Річарда III" у Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка, А. Літко підпорядковує структуру шекспірівського твору власній концепції. Актори створюють людські індивідуальності, їхня поведінка психологічно вмотивована. Але стихія відкритих емоцій поєднується з інтелектуальною грою (точною за думкою, стриманою за манерою), насамперед у ролі Річарда (В. Маляр). У розстановці емоційних і смислових акцентів режисер використовує знаки моделюючого призначення.

"Акцентуючи драматичні повороти трагедії, щоразу падають через рів чотири мости на важких залізних ланцюгах, відкриваючи королівські покої з золотим троном, через який і розігруються криваві злочини" [53]. Ці падіння відмічають фрагменти, структурують "текст" вистави. Переводять події з реального плану в "другу реальність" "закадрові голоси, принцип зупинної дії і психологічні напливи" [54], багатозначні пантоміми. І одну із ключових сцен режисер будує за принципом відтворення не реальної події, а внутрішньої її суті — такої, як він її розуміє. Автор рецензії театрознавець В. Айзенштадт писав, що "в ній перемішані сон і дійсність, реальний бій та нічні кошмари". Багато разів уражений на смерть привидами своїх жертв, Річард залишається живим та неушкодженим і "всупереч будь-якій логіці сам кидається на меч Річмонда, кінчаючи життя самогубством" [55]. Постановник переводить підтекст у зоровий ряд — докори сумління представлені буквально як "уколи совісті" — удари жертв Річарда, які, не вбиваючи його фізично, таки призводять до загибелі: Річард сам кидається на меч.

Підкреслюючи думку, що всі вони однакові (оточення Річарда не краще за нього), режисер одягнув усіх чоловіків "у однакові за фактурою і кроєм костюми, взяті з середньовіччя й стилізовані під сьогоднішні джинсові пари, і так само однаково всіх зачесав" [56]. Таке поєднання художніх прийомів використане у виставі, яка в цілому побудована за логікою реального розвитку подій.

Включення в тканину твору знакових структур притаманне й іншій постановці А. Літка у Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка — "Живий труп" Л. Толстого (художники — М. Кужелєв, Т. Медвідь). У пролозі на сцену виведені скрипалі в чорному. Федя Протасов (Л. Тарабаринов) ходить і запалює великі свічки, що стоять на кону. У фіналі — ті ж самі скрипалі, "один з них високо тримає палаючу свічку, яка гасне, коли згасає життя Феді Протасо-

---

[53] *Соломонов М.* За законами сцени і життя // Культура і життя. — 1976. — 1 серп.

[54] *Черкашина М.* Ричард III // Красное знамя. — 1976. — 13 окт.

[55] *Айзенштадт В.* Випробування Шекспіром // Соціалістична Харківщина. — 1976. — 19 жовт.

[56] *Драк А.* На виставах шевченківців // Український театр. — 1976. — № 5. — С. 15.

ва" [57]. Свічки виступають в ролі символів: життя скінчилося — свічка гасне. Актори грають в реалістичній психологічній манері [58]. "Театр прочитав... твір, як трагічну історію чистої мужньої людини, людини високих гуманістичних ідеалів, що стала жертвою лицемірства" [59] суспільних стосунків.

Образне узагальнення знакової природи завершує виставу "Російські люди", поставлену А. Літком у тому ж театрі. У фіналі назустріч Сафонову по сценічному колу пропливають постаті тих, хто загинув, — зримий спогад. Такий прийом, дуже поширений в ці роки, — досить місткий. І остаточним "виходом" за межі буття у сюжеті є момент, коли закривається завіса, а герої намагаються зупинити її, щоб "завіса забуття" не відмежувала їх від прийдешнього покоління [60]. Тут вона перетворюється на дійову особу вистави і образ часу.

Метафорою руху "колеса буття" стає рух сценічного кола у виставі "Прощання у червні" О. Вампілова у цьому ж театрі (режисер — Я. Рєзников). Немов назустріч майбутній долі, "іде назустріч руху молодий життєрадісний хлопець, майбутній біолог Коля Колесов" [61]. У фіналі знову обертається сцена, але це вже прощальне кружляння.

Слід зауважити, що рух сценічного кола — дуже поширений у ці роки режисерський прийом, бо він зримо відтворює плинність життя, оскільки сцена виступає як світ у мініатюрі.

У виставах "Річард III", "Тригрошова опера", "Російські люди" головні ролі виконує один із провідних акторів театру Володимир Маляр, якого вирізняють загострений психологізм, вибухова емоційність, гумор і природність, глибинна правда відтворених характерів.

В. Маляра, як і Л. Тарабаринова, можна віднести до когорти сучасних інтелектуальних акторів. Їх герої думають на сцені, актори роблять видимим сам процес мислення.

Виключно у реалістично-психологічному ключі здійснена вистава "Молода господиня Ніскавуорі" Х. Вуолійокі режисера В. Аносова у Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка. Тут відтворено потік життя: герої переодягаються, сваряться, миряться, вирішують проблеми, переживають драми, як живі, реальні люди, непідробні у своїх пристрастях. Проте життя на сцені укрупнене в масштабі, типізоване.

Спектаклю властивий енергійний темпоритм, достовірність сценічного буття, психологічна насиченість акторського виконання — емоцій, переживань, яка існує завдяки підтекстам і другому плану ролі, глибинний драматизм. Герої традиційного любовного трикутника: Ловійса (Л. Стілик), Хета (А. Дзвонарчук), Юхане (В. Маляр) за темпоритмом і способом мислення синхронні з глядацьким залом, викликаючи резонанс емоцій та ритмів. Вибір героя — це вибір між почуттям і обов'язком. Актори примушують глядачів прожити разом з ними драму їх персонажів — драму нездійсненого, втраченого і неможливого кохання.

У 70-ті рр. в Україні діє близько 40 театрів, де працює когорта сучасних режисерів — С. Данченко, О. Ріпко, В. Опанасенко у Львові, А. Горбенко, А. Літко, О. Барсегян у Харкові, В. Грипич, М. Равицький у Запоріжжі, Є. Золотова у Чернівцях, Я. Геляс у Терно-

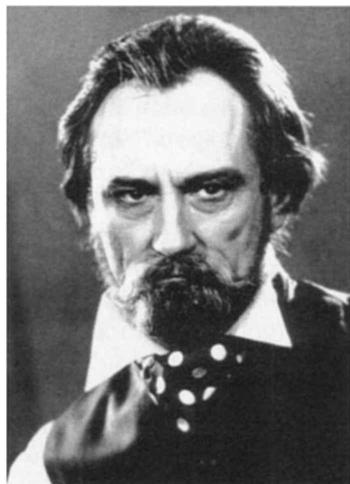
[57] *Соломонов М.* За законами сцени і життя // Культура і життя. — 1976. — 1 серп.

[58] *Драк А.* Зазн. праця. — С. 15.

[59] *Горбенко А.* Харківський театр імені Шевченка. — Київ, 1979. — С. 183.

[60] *Драк А.* На виставах шевченківців. — С. 15.

[61] *Грумберг Г.* На сцене герои Вампилова // Красное знамя. — 1980. — 6 дек.



Б. Ступка — Войницький. Вистава Театру ім. І. Франка "Дядя Ваня" А. Чехова. 1980.

полі, С. Сміян, В. Лизогуб, Е. Митницький у Києві, Ф. Верещагін у Вінниці. В різних містах ставлять вистави В. Оглоблін, Б. Мешкіс, Г. Кононенко.

Серед них яскравою і оригінальною творчою манерою вирізняється В. Грипич — послідовний прихильник поетичного символічно-метафоричного мистецтва. Протягом 1970—1974 рр. він очолює Чернівецький український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської. З 1974 р. працює у Запорізькому театрі ім. М. Щорса. Йому притаманний своєрідний індивідуальний режисерський почерк — умовність, символізм, поетична образність, яка черпається переважно з народних, фольклорних джерел. Вистави В. Грипича "Зачарований вітряк" (1975) і "Дума про тебе" (1977) М. Стельмаха, "Безсмертя" О. Довженка (1976) — це інсценізовані багатолюдні епопеї, що мають епізодну композицію і охоплюють історично важливий відрізок із життя країни. Усі вони певною мірою присвячені долі України й мають виражений національний колорит. Його "Енеїда" за І. Котляревським — ще одна інсценізована багатолюдна героїчна епопея, але вирішена в комедійному, травестійному ключі.

Колізія доби пов'язана з гласним і негласним регламентуванням діяльності театральних закладів, цілком офіційним. Для митців воно формулюється поняттям соціального замовлення: "хто платить, той і замовляє музику". В офіційних директивах, рішеннях пленумів, загальносоюзних та республіканських нарад з питань театру і драматургії, з газетних передовиць висуваються конкретні вимоги — створення образу комуніста, сучасного позитивного героя-трудівника, колгоспника тощо. Тому відображення мистецтвом дійсності має часом досить опосередкований характер. Виразити свій час так, як вони його бачать і відчувають, у багатьох випадках митці не можуть. Постановники, режисери нерідко створюють вистави на "потрібну" тему. Своє ж власне світобачення доносять засобами сценічної виразності: режисерськими прийомами, загальною атмосферою вистави, специфічною сценічною моделлю світу, вибудованою в ній.

Вони показують нелінійність, нерівномірність часу і простору, його відносність. Дійсність сприймається ними лірично, крізь призму суб'єктивного почуття, яке забарвлює то в радісно піднесені, то в похмурі тони все, що відбувається на сцені.

Тому в 70-ті рр. зростає роль сценографа, який перетворюється із автора декорацій на співавтора сценічного твору загалом і його концепції в тому числі. Такими є Мирон Кипріян, який співпрацює з С. Данченком та іншими режисерами у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, Тетяна Медвідь — у Харківському українському драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. Одна з найвизначніших постатей у галузі сценографії — Данило Лідер, геніальний худож-

ник, якому вдається створювати на сцені надзвичайні просторові ефекти, багатозначні діючі полотна, примушуючи сценічний простір жити, мислити, дихати, промовляти до глядача, як, наприклад, у "Ярославі Мудрому" І. Кочерги, "Дяді Вані" А. Чехова у Театрі ім. І. Франка.

Культура в цей період чітко ділиться на офіціозну — таку, якої вимагає офіційна ідеологія, і ту, яка твориться, виходячи з мистецьких засад. На сцені йдуть інсценізовані повісті генерального секретаря ЦК КПРС Л. Брежнєва "Мала земля", "Цілина".

У цьому протистоянні між "почуттям і обов'язком", між пошуком і консерватизмом існують всі театральні митці 70-х рр. Явища, що належать виключно до офіціозу, в театрі називають "датськими виставами", бо вони узгоджені з певними датами, а не створені за покликом серця.

Декому вдається досягнути щасливого компромісу. Особливо рятує класика. Ці твори, що говорять про "вічні питання" буття, дозволені офіційно, а проблеми, поставлені в них, залишаються актуальними в усі часи. Осучаснення класики стає загальним правилом. Так, вистава "Дядя Ваня" А. Чехова, поставлена С. Данченком у 1980 р. із Б. Ступкою в головній ролі, розповідає про кризу сучасного інтелігента, драму його нереалізованості. У "Кассандрі" Лесі Українки (режисер — С. Сміян) у Театрі ім. І. Франка (1970) актуальна дилема часу пролягала між максималізмом героїні та конформізмом оточення. Проте вона була поставлена режисером так, щоб ніяким чином не викликати асоціацій із сьогоденням. Але між цими виставами минуло майже десятиліття, і за цей час ситуація помітно змінилася.

Репертуар українських театрів переважно складали вистави, які тяжіли до реалістичного напряму. Але реалізм теж не залишався незмінним. Поглиблення сценічного твору, підвищення його інформативної місткості, наближення до реалій сучасного життя досягалося в реалістичній виставі не тільки за рахунок збагачення реалізму елементами інших художніх систем, а й шляхом розвитку і поглиблення реалізму як такого — це ще один із процесів, який триває в театрі України у 70-ті рр.

У той час як на кіно- і телеекрані з'являються герої просто "з вулиці", усталена і звична театральна піднесеність акторського виконання, котру продовжують подавати як реалізм, починає викликати недовіру глядача. З плином часу формуються інші уявлення про сценічну правду, інші стереотипи людської поведінки. Документальність кіно і телебачення сприяє підвищенню рівня достовірності на сцені. Особливо це позначилося на акторському мистецтві.

Психологічна глибина, другий план характеризують виставу "Поступися місцем..." В. Дельмар, поставлену режисером Д. Чайковським у Київському театрі ім. І. Франка (1968). Виконавці Н. Ужвій і Є. Пономаренко (Люсі та Барклай Купер) створюють багатопланові образи, які мають прочитуваний глядачами підтекст. Актори вживаються у кожний нюанс обставин, обігрують кожну деталь. Саме за допомогою підтексту вони передають трагедію самотності й розлуки на порозі старості, що переживають їхні герої.

До цього напряму, хоча не завжди на однаковому рівні, тяжіє переважна більшість театрів України. Засоби реалістичної психологічної драми — найбільш універсальні, найбільш адекватні дійсності. Вони притаманні спектаклям "Ярослав Мудрий" С. Сміяна у Запорізькому театрі ім. М. Щорса, "Украдене щастя" С. Данченка у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, "Дикий Ангел"

Актори Театру ім. І. Франка М. Яковченко і С. Олексенко.

В. Оглобліна в Театрі ім. І. Франка, "Молода господиня Ніскавуорі" О. Аносова у Харкові, "Хазяїн" О. Ріпка у Львові та багатьом іншим.

У ці ж роки, коли театральність нерідко виступає в іпостасі "театральщини", виразно простежується тенденція до збільшення життєподібності — і в окремих компонентах, і в цілому, в реалістичному типі вистав. Справжність сценічного буття передають натуральні предмети й фактури, натуралістичні епізоди, документалізм — дійсний або його імітація. Це включення під час вистави трансляції радіопередач, впізнаваних голосів реально існуючих дикторів, синхронні до спектаклю повідомлення точного часу, фото- і кінокадрів, а також встановлення телевізора і показу передач, що йдуть в цей час, виступів керівників країни того періоду, який зображується у виставі.

Натуральні фактури спонукають до натуральних дій, викликають відповідні акторські й глядацькі реакції, допомагають вийти на вищий рівень сценічної вірогідності. Замість умовних зображень у виставах з'являються справжні предмети. У "Такому довгому, довгому літі" М. Зарудного в Театрі ім. І. Франка (режисер — С. Сміян; 1974) на авансцені стоїть колодязь, з якого весь час набирають відрами воду, тут же вмиваються або поливають ялинки [62]. У Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка у виставі "Не стріляйте білих лебедів" за Б. Васильєвим (режисери — А. Літко та В. Івченко, художник — Т. Медвідь) — пагорб зі справжнього піску та озерце зі справжньою водою. В ньому миють ноги [63].

Зображення діючого мартенівського цеху у "Сталеварах" Г. Бокарева у Запорізькому театрі ім. М. Щорса режисера М. Равицького викликало овацію в залі [64]. Так мистецтво боролося з театральною рутиною і фальшю. Справжність предметів і явищ повинна була сприяти справжності переживання — як у виконавця, так і в глядача. Актор мав відмовитися від традиційної патетичної, афектованої театральності виконання.

У 70-ті рр. формується особлива сучасна акторська манера. Митці відтворюють на сцені прочитуваний глядачем процес мислення. Особливість полягає в передачі психології, типу реакцій сучасної людини, яка швидко говорить, швидко реагує, схильна більше тримати в собі, ніж виявляти назовні. Однією з перших представниць нової генерації

[62] *Соломонов М.* Фронт після фронту // Культура і життя. — 1975. — 26 січ.

[63] *Тарасенко О.* Відкриття героя // Культура і життя. — 1977. — 8 трав.

[64] *Соломонов М.* Чудесний сплав // Культура і життя. — 1976. — 1 серп.

акторів з новим, сучаснішим рівнем сценічної правди стала Ада Роговцева. У 60-ті рр. на сцену республіки лише прийшла плеяда таких акторів, а у 70-ті практично в кожному театрі лідерам трупи притаманні ці якості. Їх відрізняє вміння свідомо конструювати образ шляхом відбору найточніших, найбільш ємних і принципових для його створення деталей. При цьому головна складність полягає в тому, щоб ці деталі не впадали в око, не демонструвалися настирливо, а нібито випадково підмічались глядачем, і тоді у нього складалось враження, що актор нічого не грає, а насправді, наскільки це можливо, проживає ту або іншу ситуацію. Це був реалізм без театральних ефектів.

Тривалі, наповнені паузи, під час яких продовжується життя сценічного героя, лаконізм, суворий відбір засобів виразності акторського мистецтва, вміння зробити видимими внутрішні процеси, не лише відтворити характер, а й нести його надзавдання у загальній концепції вистави — все це, на перший погляд, не було новим у порівнянні з вимогами Станіславського. Актори, які пройшли школу знакового театру, завжди зберігають здатність не до кінця "занурюватись" у запропоновані обставини, залишатися почасти над ними, зберігати своє "я" в самому образі або "над" ним і цим збагачують його зміст і вистави в цілому. Серед найяскравіших представників такої манери у 70-ті рр. — В. Маляр, В. Івченко, Б. Ступка, М. Тарабаринов, Л. Кадирова, С. Олексенко, Б. Козак та інші, кого критика визначає як акторів інтелектуальної манери гри.

Психологічна глибина, природність і органіка сценічної поведінки, яскраві опуклі характери, соковитий гумор властиві провідним акторам України. Це О. Сердюк, Н. Ужвій, Б. Романицький, Н. Доценко, М. Гринько, Г. Янушевич, Б. Мірус, Г. Глухий, Ф. Стригун, М. Задніпровський, Є. Пономаренко, Н. Копержинська, П. Куманченко та багато інших митців, які своєю грою репрезентують українську акторську школу.

Наприкінці 70-х рр. у мистецтві відбуваються якісні зміни. Їх можна представити у вигляді безперервного наростання — збільшувалась інтенсивність мистецького пошуку, розмаїття експерименту, в якому кількість поступово переходить у якість. У ці роки відбувається кульмінація, революційний стрибок і пасіонарний вибух, або, як тоді казали, "театральний бум".

Радикальні зміни охопили більшість театрів. У 1978 р. С. Данченко очолює Київський театр ім. І. Франка. Наприкінці 70-х рр. Е. Митницький створює Театр драми і комедії, відкривається Київський молодіжний театр на чолі з В. Заболотним (нині — Молодий театр). Організовується Театр "Дружба" — заклад, що запрошує на гастролі в Україну кращі вистави із різних республік СРСР: "Річард III" і "Кавказьке крейдяне коло" Тбіліського театру ім. Ш. Руставелі в постановці Р. Стуруа, "Історію коня" за Л. Толстим Г. Товстоногова у БДТ, Литовський театр ім. Я. Райніса та ін.

Справжньою сенсацією стала вистава "Казка про Моніку" С. Шальтяніса і Л. Яцинявічуса молодого режисера В. Малахова, здійснена на малій сцені Театру ім. Лесі Українки з А. Хостікоєвим, Л. Куб'юк і О. Ігнатушею в головних ролях. Вона була підсумком усіх попередніх театральних шукань і гармонійною єдністю новаторської форми і змісту — балади про кохання у вигляді молодіжного мюзикла, умовно і відсторонено проспіваного й протанцьованого виконавцями. Кожна мізансцена була мистецьким відкриттям і разом із тим виглядала цілком прозоро й зрозуміло. Згодом В. Малахову запропонували очолити Театр естради, який тоді ж і було створено. Нині він відомий як Те-

атр на Подолі. Разом із Театром історичного портрета І. Шведова у Києві й Театром поезії на рубежі 70—80-х рр. виникла низка нових колективів.

Нові мистецькі принципи та художня мова, яку довго шукали митці, наприкінці 70-х рр. викристалізовуються. Вони лягають в основу вистав "За двома зайцями" М. Старицького в постановці В. Шулакова у Молодіжному театрі, "Любов, джаз і чорт" Ю. Грушаса (режисер — М. Мерзлікін), спектаклів В. Малахова. У 1978 р. В. Грипич ставить "Енеїду" у Запоріжжі, а В. Козьменко-Делінде — "Гамлета" В. Шекспіра з чотирма Гамлетами у Львівському театрі юного глядача.

На рубежі 70—80-х рр. на велику сцену поступово потрапляють форми й естетика молодіжної культури. Це різноманітні популярні в той час ВІА та їх пісні, стиль поведінки, сленг, одяг і, головне, музика, яка з появою магнітофонів, а перед тим транзисторів, проникає скрізь.

З'являються вистави, в яких музика — сучасна, естрадна, рок, поп — стає невід'ємним компонентом дії, де герої співають ліричні монологи, танцюють у певних емоційних станах, передаючи танцем і музикою певні ситуації та почуття. Так побудовані "Казка про Моніку" В. Малахова, "Любов, джаз і чорт" М. Мерзлікіна та ін.

Різноманітні музичні форми, зокрема мюзикл, у цей час привертають увагу і театру, і глядача. Навіть у виставах, котрі не можна назвати мюзиклом за всією сукупністю ознак, досить часто зустрічаються вокальні номери, танцювальні характеристики героїв, зображення подій пластичними засобами. Сам жанр мюзиклу припускає великий ступінь умовності. У ньому немає побутових подробиць, детального чи натуралістичного психологізму. В драматургічному матеріалі, як правило, вже розставлені ідейні акценти. Ідея висловлена відверто і недвозначно. Вона проведена через характери і тексти пісень, її підтримують танці-пантоміми. По суті, мюзикл — це готова вистава-концепція, правда, концепція досить нескладна, висловлена переважно за допомогою вокальних, музичних та хореографічних засобів, крім звичайних драматичних.

Мюзикл став відповіддю на вимогу підвищення концептуальної навантаженості й структурної організованості: музична форма надає виставі більшої стрункості, упорядкованості будови, оскільки це взагалі властиво музичним творам і сценічним музичним жанрам. Відповідно, у спектаклі Київського театру ім. І. Франка "Людина з Ламанчі" Н. Вассермана, Д. Деріона (режисер — В. Лизогуб, художник — Д. Лідер; 1971) були помітні спроби послідовної концептуалізації, виразно підкресленої "в істотних узагальнюючих акцентах діалогів, монологів, мізансцен, у художніх і музичних наголосах" [65].

Нерідко музика виступає як один із головних засобів побудови концептуально навантаженої сценічної моделі (в брехтівському значенні). До цього типу належав мюзикл "Вестсайдська історія" Рівненського музично-драматичного театру (режисер — Я. Бабій). Твір — сучасний парафраз "Ромео і Джульєтти". Вистава починалася з прологу, який підкреслював театральну природу даного видовища. Відкривається завіса — і на сцену виходить режисер, який представляє глядачам учасників — два супротивні табори та їх ватажків [66]. Цим самим він зазначає "епічний" (у брехтівському розумінні) характер видовища — його оповідну інтонацію, при цьо-

[65] *Клименко Я.* Нескінчений діалог Сервантеса // Рад. Україна. — 1972. — 10 лют.

[66] *Герладжі Ф.* Вестсайдська історія // Зміна. — 1975. — 27 груд.

му частково беручи на себе функцію ведучого. “Вестсайдську історію” Д. Лорентса і Л. Бернстайна також поставив В. Грипич у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської.

На сцені ідуть не тільки мюзикли, а й різноманітні вистави, де широко використовується музика — рок-опери, зонг-опери, з'являються вистави-концерти, героїчна ораторія, згодом з'являється навіть такий національний різновид, як гопак-опера.

Справжньою лабораторією творчого пошуку і мистецького експерименту стають малі сцени. У непристосованих для показу вистав приміщеннях — підвалах, фойє тощо — театри опановують новий простір, нові неформальні способи стосунків із глядачем, руйнуються останні бар'єри між митцями та аудиторією, і падають останні уламки старої форми психологічно-побутового театру. В них немає завіси, немає поділу на сцену і зал. Цей новий простір — простір інтелектуальний, тому що в безпосередній близькості один від одного актори та глядачі змушені мислити в унісон, дивлячись в очі один одному. Найменша фальш — і одразу руйнується і контакт, і ілюзія, і віра. На малих сценах апробовуються нові експериментальні форми.

Такі сцени довший або коротший час працюють в усіх театрах. Тільки в новостворених експериментальних колективах потреби в них немає, оскільки всі ці експерименти відбуваються у них на основній сцені та інакше, на нових засадах вибудовується їх творча стратегія.

Вочевидь, театральне мистецтво поступово емансипується від ідеологічної заданості своєї тематики, проблематики і художніх концепцій у напрямку до розкутішого і неупередженого погляду на світ.

Театр 70-х рр. поступово наближається до реалізації художньої концепції, яку проголосили свого часу Л. Курбас та інші лідери мистецького авангарду: “Реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його суб'єктивним баченням світу” [67]. Цей новий художній принцип був втілений у ряді вистав, які з'явилися на межі 70—80-х рр., але про них піде мова далі.

70-ті роки є проміжком, усередині якого відбуваються процеси переходу від одного способу художнього мислення до іншого.

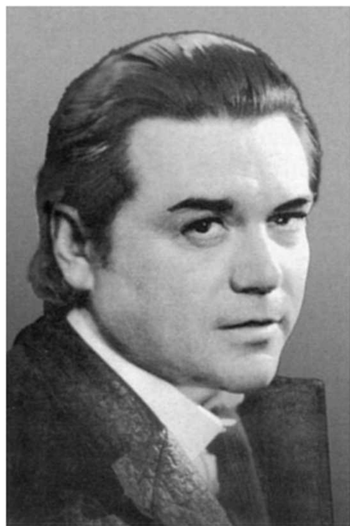
5.6. Основні тенденції театрального процесу (кінець 70-х — 80-ті роки)

“Застійні” 70-ті і переддень незалежності — 80-ті роки, зокрема друга половина цього десятиліття, — це зовсім різні етапи. Звичайно, ці періоди пов'язані один з одним, адже естетично новий період в художній творчості виростає зі старого. Заборони, арешти, приховані репресії, владний анахронізм 70-х — те кризове минуле (у тому числі в культурі) — не могли не позначитися на майбутньому.

Період 80-х рр. у театрі виділяється дещо умовно: етапи творяться, власне, подіями суспільного та естетичного порядку. Причому, часто суспільні й естетичні “вододіли” не збігаються.

Так, середина 80-х, прихід більш демократичного керівництва радянською державою, так звана перебудова — це вже зовсім інше (і в культурі, зокрема), ніж кінець 70 — перша половина 80-х рр., які своїм змістом пов'язані з попереднім десятиліттям. Друга половина 80-х — це вже фактично нова епоха не лише в культурі, зокрема в театрі,

[67] *Бобошко Ю.* Сьогодення українського театру. — Київ, 1971. — С. 15.



Сергій Данченко.

а й у житті всієї України: горбачовська і післячорнобильська. Настав інший час, інший вимір життя, інший рух, хоча ще штучно стримуваний, — Час після апокаліпсису. Він не настав раптово — чорнобильська трагедія була виявом повної неспроможності влади, загнивання "тюрми народів" і платою за покірне терпіння з боку більшості українців.

А почалося все із "перебудови світу" за класиками марксизму-ленінізму, з експерименту над масами людей, обману політичного і примусу фізичного, щоб втягнути Україну в більшовицьку імперію, де на долю народу випав голодомор, війни і репресії.

Що ж говорити про драматургію і театр за таких обставин. Це не було вільним іманентним "красним письменством" і театром, а лишень животінням у межах дозволеного. І тому в основі своїй ні українська драматургія, ні театр суттєво не відображали життя народу в 70-ті — першій половині 80-х рр. Не було в театрі, власне, і когорти шістдесятників. І лише окремі сміливці, поодинокі поривання робили шлях українського театру висхідним, та й то у тих зразках, яким вдалося уникнути різних наглядацьких мереж, і у режисерів, котрі були спроможні езопівською мовою донести свої думки. Лише в новітніх інтерпретаціях класичних творів жили фундаментальні ідеї; у сценічних алюзіях бринів нерв сучасності (якщо його не викорчовували "придворна" критика і цензура).

І хоча 70-ті роки увійшли в історію як "застійні", вони несли в собі продуктивні тенденції у творчих процесах, піднесення загального ідейно-художнього інтелектуального рівня в мистецтві, "друге дихання" старших майстрів.

Дозволене, ковток свіжого повітря початку 60-х рр., уже ввійшло у свідомість творчої інтелігенції і було внутрішнім фоном, підґрунтям і в "застійні" роки. Було засновано нові видання, повернуто читачам і глядачам значну частину спадщини (правда, вибірково). Так, вийшли друком твори драматурга Миколи Куліша, котрий був розстріляний як "буржуазний націоналіст".

Але, як це завжди було в імперіях, в СРСР зміна влади, навіть прихід нової особи й невеликого гурту з нею, кардинально змінювали суспільну картину: на зміну хрущовській "відлизі" прийшли "брежнєвсько-сусловські заморозки".

Утім у 70-ті рр. мовчання, навіть пристосовницькі твори митців, уже були просто свідомим перечікуванням отої "негоди" ("заморозків"), щоб з "весною" відродитися. Після "ковтка повітря" у 60-ті ставлення до ідеологем стає скептичним. Нове шукає будь-якої шпарини, щоб бути проголошеним, хоча це ще — нурт "у підвалі".

Криза суспільної свідомості на початку 80-х рр. стала очевидною, "оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання й тлумачення виявився розламаним, ущербним, хоча утверджувався як універсальний. Світоглядний моноліт розвалився на

очах його апологетів і опонентів, підважуючи основи *детермінованості мистецтва*"[1] (виділення наше. — *Л. Д.*). І цю "очевидність", тобто звільнення від неістинних уявлень (і відповідної дії), підготовлювали справді "застійні" 70-ті. Звичайно, всяка характеристика — конкретно-історична, бо узагальнення завжди нехтує винятками. Але були митці, в нашому випадку митці театру, котрі створювали художні цінності, про які варто говорити.

Ситуація в українському драматичному театрі у 80-х рр. була дуже складною. На об'єктивістський, безсторонній погляд незворушного критика, театр (як і країна, до речі) був у передкризовому становищі. І от уже почалося розвінчування і української драматургії, і "неєвропейськості" українського театру, і периферійної "шароварної гопакерії" його обласних труп. Але театральне мистецтво українського народу, яке так блискуче заявляло про себе в "театрі корифеїв" і в сузір'ях режисерських та акторських імен в 20-ті — на початку 30-х рр., пройшло ті ж тернії, що й увесь радянський народ, під недремним оком тоталітарного режиму і втратило своїх кращих синів — розстріляних, замучених як політичних "ворогів" та "буржуазних націоналістів". І тому десятиліттями цілеспрямовано нищений (фізично та духовно), денаціоналізований аж донедавна український театр має право на співчуття. І не критикувати його треба за те, чого він не досяг, а з розумінням поставитися до того, що він зумів зберегти.

Пам'ять про арешти, голодомори, газетні судилища ще й досі жила в душах старших митців. І можна зрозуміти драматургів, чому вони не писали, а режисери не ставили творів, за які — вірна смерть, табори або в 70-ті рр. — безробіття і неможливість творчо реалізуватися. При цьому ніякої надії дати життя своїм дітищам, жодної шпарини, щоб сказати про наболіле, бо "езопівську" мову цензори розуміли не гірше від її носіїв.

Зникали з горизонту і в'янули таланти, а на-гора виходили ті, хто одразу писав "як треба", плодилася любительська драматургія "теорії безконфліктності", "окремих недоліків", райського життя, а пізніше — нової "національної спільності", вбивалося все живе, обрубувалося гілля національного мистецького дерева. І, мабуть, тому українська драматургія кінця 70-х та 80-х рр. в масі своїй не відбивала всіх суперечностей реальності. Та й нове покоління драматургів, не призвичаєне до безстрашного аналізу дійсності, спочатку торкається лише окремих (хоча уже правдивіше) не визначальних її сторін.

Але життя мистецтва, як і будь-яке життя, не може, щоб з ним не робили, не рухатися. Поглиблювалася самосвідомість народу, проблемнішим ставав репертуар — класика, краща зарубіжна п'єса, інсценізації прозових творів, піднялася "нова хвиля" драматургії. Пробуджувальним чинником ставав культурний контекст — кіно, література, Театр "Дружба", який знайомив українського (принаймні київського) глядача із здобутками театрів інших республік.

Були і злети, й імена. Вони, ці вершинні театральні явища, не дали втратити критерії, забути про ідеал. Крім того, були Актори. У найбездарніших п'єсах найталановитіші з них уміли порадувати точністю відтвореного характеру. Були (і є) цілі театральні колективи, які "тримали планку", хоча і в них бували "періоди застою".

У другій половині 80-х рр. український театр змужнів, тут позначились суспільні події — нова політична орієн-

[1] Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. — Київ, 1998. — Кн. 2. — С. 92.

тація, перебудовчі процеси, постчорнобильське зростання свідомості, поява національних рухів, а також явища суто театральні — загальне підвищення театральної культури, так званий театральний бум, який особливо бурхливо переживали столичні театри. В Україні він не мав яскраво виражених ознак. Тривав процес накопичення сил, який залишив по собі в історії українського театру ряд визначних творів.

У Києві відкрилося п'ять нових театрів: Театр драми і комедії, Молодіжний, Театр естради, Музичний дитячий театр, Театр історичного портрета. Їхні експерименти і пошуки, "друге дихання" старих київських театрів, вплив (через згаданий Театр "Дружба") кращих досягнень театральних шкіл народів СРСР зробили Київ справжньою театральною столицею, активізували театральне життя всієї республіки.

Говорячи про надбання театру, звичайно, не слід забувати повчальних уроків, що їх можна зробити і з невдач, розкриваючи поступальний рух театру в усій його діалектичній складності.

Так, за браком репертуару, який би у високохудожній формі відбивав корінні проблеми сучасного життя суспільства, велику, не зовсім властиву їм роль літератури глибоких соціальних узагальнень, взяли на себе інсценізації прози, класика і твори на героїко-патріотичну тему. І саме тут український театр знайшов активного і духовно багатого героя, у справах якого відбивалася потенція життя.

Спрага громадянської тематики, болісні питання, яких все більше ставила дійсність, як не дивно, знаходила втамування *у виставах про війну*. Нова хвиля інтересу, звичайно, була пов'язана з 40-річним ювілеєм Перемоги. Але не лише з ним. Нова "воєнна" драматургія відповідала запитам сучасника — зрозуміти себе, світ, почути нефанфарну правду. Іноді за браком сучасної драматургії, яка б своєю соціальною наснаженістю, ідейно-естетичними якостями піднімала б такі людинознавчі проблеми, "воєнним" виставам доводилося виконувати незвичні функції: не лише вчити на героїчних прикладах, але й брати на себе весь тягар створення образу позитивного героя — сміливого, мужнього, людяного, чого не дає і сьогодні, за поодинокими винятками, драматургія про сучасність. Рефлексуючі "герої", "хороші погані люди", борці в лабіринтах побуту не можуть замінити ідеального героя чи бодай "героя з ідеалами".

І кращі спектаклі, зокрема створені до 40-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні, поступово перебирали на себе тематику філософських творів, несли очищувальне начало людської високості, гуманізму, ставили "вічні питання".

Увага до фронтових буднів, до батальних сцен, до заслуг окремих історичних осіб — полководців — поступово переключається на внутрішній світ людини на війні. Складні перипетії воєнних сюжетів залишилися приналежністю історико-документальних і/або так званих політичних вистав, у гіршому випадку — воєнних детективів. Театр почала цікавити душа солдата — як він вистояв на війні, що він думав у її пекельному вогні, про що мріяв, як досвід найстрахітливішої війни живе в людях і сьогодні. Сучасники намагаються з далини часу побачити, виміряти сьогоднішніми мірками подвиг своїх батьків.

Нова хвиля "воєнних" вистав починалася з інтересу до історії, маловідомих документальних її сторінок ("Аджимушкай" Б. Сермана та Є. Черткова в Кримському театрі драми і комедії, "Без права на смерть" Г. Северського та О. Соболєва і "Вони були акторами"

В. Орлова та Г. Натансона в Кримському театрі ім. М. Горького, “Той перший день” Б. Дмитерка — в цьому ж театрі та Харківському ім. Т.Г. Шевченка). Але дуже скоро вся увага переключилася на переживання людини-бійця, партизана, підпільника. І, звичайно, психологія подвигу без котурнів, людська рефлексія, джерела стоїцизму — все, що було раніше в тіні гучних декларацій про героїчні діяння, почало прояснюватися.

Особливе місце у “воєнних” виставах належить “Повісті полум'яних літ” В. Грипича за О. Довженком. Це зовсім інша естетика як драматургічного, так і сценічного матеріалу. Вистава Чернігівського муздрамтеатру ім. Т.Г. Шевченка — це своєрідний поетичний театр, той його різновид, що представляє творчість О. Довженка, М. Стельмаха і характеризується глобальними картинами буття, пафосом гімну, могутніми емоціями.

Масштабність, пристрасність, поетична романтика письменника — риси, властиві й творчому почерку режисера. І тому є своя логіка у зверненні В. Грипича до спадщини О. Довженка.

Вистава являє собою епічний твір. Розкрита сцена, крупні деталі сценографії, патетична музика. Тема вистави — боротьба народу за визволення. Митці створили образ України, яка піднялася на бій з ворогом.

Патетичність музики, висока напруга емоцій, масштабність мізансцен, бурхливий темпоритм, романтична атмосфера вистави — все підпорядковано її епічному, ораторіальному пафосу.

Всю сцену займає станок-пандус, звучить грізна музика, спалахує і поволі гасне на заднику заграва, розсувається пандус — створюється образ розколотої землі: народна біда, Україна у вогні. Цей образ проходить через усю виставу (художник — О. Симоненко). Велику роль у зображенні подій відіграє світлова партитура.

Проте вимоги сценічної правди уже були настільки безапеляційними, що умовність романтичного твору, яким є вистава, повинна була б бути іншою. Йдеться про виконавський стиль акторів. Вони не знаходили в своїй грі сучасних відповідників постановочним принципам, і траплялося, що “романтична” гра підмінялася декларативністю, ораторський пафос — награшем.

У цілому ж робота режисера послідовна, їй властива енергія мислення, свіжість прийомів. Твір чернігівчан ніс високий патріотичний заряд, мав чітку внутрішню логіку, неповторне “обличчя”.

У плані “аналізу душі” — джерел стоїцизму радянських людей у пеклі війни — прочитана в більшості театрів п'єса Я. Стельмаха “Запитай колись у трав...”. Драматург цим твором виходив на нову спіраль своєї творчості. У п'єсі про молодогвардійців піднято морально-етичні проблеми, пов'язані із соціальним змістом, дано філософське тлумачення моральної цілісності людини.

У виставі ж Чернівецького театру ім. О. Кобилянської “Запитай колись у трав...” (Роздуми про “Молоду гвардію”) закатовані молодогвардійці приходять у наш час і, згадуючи своє минуле, аналізують його з висоти історії, судять Зрадника і Есесівця. П'єса, власне, є диспутом молодогвардійців з ними.

Постановник К. Пивоваров знайшов адекватну композицію вистави та її стилістику. Сценічний твір — це монтаж епізодів, об'єднаних ходом дискусії. Актори мають виступати в трьох іпостасях: у своїй власній — як актори, наші сучасники, що з'явились на репетицію, та як живі й мертві молодогвардійці, якими вони прийшли із небуття. Таке подвійне розщеплення образу, переходи в різні емоційні стани, “очуднення” виявилось не під силу молодим акторам. І вони виглядають декларативними, хоча режисура К. Пивоварова і образна сце-

нографія В. Лассана взяли на себе найголовніші смислові акценти.

...Похмуре, якесь оголене приміщення. Мабуть, катівня із моторошними знаряддями допитів. Навіть стільці, здається, тут для цього ж. Посередині підвищення — ешафот, але — й трибуна. І як прорив у життя — білий колір задника: прострілена, обгоріла листівка з прощальними написами молодогвардійців.

Якщо вірити афіші, театр ставить "публіцистичну трагедію". Але це суперечить ліричному струменю, такому виразному у п'єсі, "роздумам", як визначав жанр автор. Вслухаємося: "Запитай колись у трав..." Це як подих вічності, а не голос оратора.

В одній із перших вистав Київського молодіжного театру "Піти й не повернутися" за В. Биковим — "тема зради свідомої", а не зі страху катувань. Троси, сцени на батуті, пружна пластика Г. Гладія в ролі Антона створювали повну ілюзію болота, яке засмоктує відступника, тим аморальнішого, що він виявляється слабкішим за жінку, яка без скарг несе поруч із ним весь тягар партизанської боротьби.

Трясовина із суто декоративного елементу починає сприйматися як образ духовної руйнації. Як біблійна, трагічна тема така колізія довершено розкрита у фільмі Л. Шепітько "Сходження".

Людина в тилу ворога, позбавлена звичного середовища, на яке вона рівнялась, поставлена перед вибором, сама собі суддя — ця тема глибоко хвилює митців. У пошуках відповідного репертуару театри звернулись до п'єси В. Кисельова за повістю В. Василевської "Райдуга". Першим її поставили в Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна. Постановник В. Пінчук вбачав у подіях твору народну трагедію. Таке прочитання дещо суперечить літературній першооснові, в якій у центрі — життя і страждання, переборення власної слабкості однієї людини, а не маси. Пройшовши через горнило мук, завданих війною, пересічна людина стає справжнім героєм. І конфлікт тут мав би бути скоріше внутрішнім, а тип гри — тонким психологізмом. Постановники ж, обравши жанр народної трагедії, намагалися досягти цього суто режисерськими засобами: введено Хор і пантоміму, які мали б надавати подіям масштабності. Художник будує на сцені стіну-стелу, одягає героїв у сіро-попелястий одяг, і вони нагадують фігури пам'ятника. Послідовне відчуття сценічного жанру і стилю не зраджує учасникам вистави.

Логіка сценографії А. Редька вимагала піднесено-патетичного, монументального стилю, а це сьогодні (в контексті даної вистави) сприймається як театральна архаїка, та й окремі сцени, камерні за змістом, суперечать такому тлумаченню. Зашкодили виставі й побутові інтонації Хору, особливо разюче недоречні, оскільки звучали зі стелі, де він розміщувався.

Утім життєвість вистави іноді вимірюється не похибками загальноестетичного плану. Значні акторські роботи, ідейна напруга окремих сцен, сильне переживання, передане учасниками вистави, та печать історії, якою для цілого покоління радянських людей позначений цей твір В. Василевської, дають виставі сумчан право на існування.

Не зумівши до кінця провести режисерську ідею створення епічного твору, виконавці передали трагедійну масштабність подій через образи простих людей — гідних представників українського народу. Незламну силу духу, нескореність втілює Дід — А. Носачов, могутній характер Олени створила Н. Михайлова. Глибоке співчуття викликає тужливий, якийсь нелюдський

звук болю — чи то стогін, чи то ридання без сліз, яке видобуває з себе актриса у сцені допиту. Абсолютна органічність її поведінки зробила цілком правдивою реакцію Олени-матері на нелюдський вибір, який поставив перед нею фашист (зрада чи смерть дитини), — втрата свідомості.

Зняття певної романтизації героїв, "наближення" до них, подача їхніх страждань майже з документальною правдивістю поставили перед акторами дуже складне завдання. І не впавши в натуралізм, не ховаючись за декларативністю, вони показали весь трагізм доль своїх героїв. Вистава декому з критиків здалася похмурою, навіть зловісною, але в цілому суворість, строгість трагедії відігравала свою ідейно-виховну роль.

П'єсу "Райдуга" В. Кисельов мислив не як відновлення старого твору. Він створив і образ самого автора повісті — В. Василевської. Події її особистого життя, тісно переплетені з подіями твору, давали нову естетичну якість, створювали образ самої Ванди, ніби доповнюючи ним галерею її персонажів. Це робило твір В. Кисельова сучасним, прокладало місток між поколіннями.

У Херсонському українському музично-драматичному театрі поставили "Райдугу", повністю зберігаючи композицію п'єси. І образ Ванди Василевської (С. Коваленко), зробивши життєвий матеріал, завдяки переключенням, більш об'ємним, сприяв його поглибленому осмисленню "ізсередини" воєнного лихоліття і відсторонено.

Режисер А. Канцедайло органічно вплітає біографію В. Василевської в драматичну дію. Поступово вимальовується збірний образ жінок-патріоток: Грохачиха (В. Романенко), Меланка (С. Вірченко), Олена (Костюк). Актриса В. Галл-Савальська створила образ жінки-матері такої глибини і переконливості, такого стоїцизму, такої концентрації на цьому своєї волі досягла її героїня, що мучитель фашист Вернер просто тьмяніє як антипод, перетворюється на безлику силу зла. І в сцені останнього допиту Олена "не бачить" його, ніби підносячись над своїми муками.

Тема війни особливо голосно звучала в українському театрі, як і взагалі в театрах Радянського Союзу, в середині 80-х рр. Вона практично ніколи й не зникала зі сценічних підмостків. Йшли роки, загоювалися рани, мінявся досвід глядачів, мужніло нове покоління, — і різні сторони того лихоліття завжди привертали увагу, розум і серця письменників і глядачів. Тема стійкості, нелюдського терпіння — і спроби розібратися в коренях зради. (Це були рідкісні, унікальні випадки, але як тло вони прояснювали іноді природу самої мужності, показували руйнівний, деградуючий наслідок компромісів, особливо за рахунок інших.)

Звернення в 1984 р. до п'єси А. Макайонка "Трибунал", яка уже пройшла свій репертуарний пік на всесоюзній сцені, режисер В. Оглоблін пояснював художнім рівнем цього драматичного твору. Постановники визначили жанр вистави як трагікомедію. Однак сценічний твір "франківців" фактично має риси трагікомедії-лубка, хоча не витриманого послідовно, бо це йшло від п'єси, а не від режисерської мети. Лубок, у позитивному розумінні терміна, передбачає народне дійство, просту (але не простеньку) народну мораль, певну естетику подачі матеріалу.

"Вікову" роль Терешка Колобка зіграв молодий Б. Бенюк. Галасливий, непосидючий маленький чоловічок, хвалько, якого іноді лупцює жінка, він живе на лезі ножа, веде смертельно небезпечну гру — обманює німців, допомагаючи

партизанам, і обманює своїх близьких, щоб не ризикувати таємницею та їхнім життям. Проте він мав би краще знати своїх дітей. Вони так само, як і він, справжні патріоти — і до обману батька поставилися як до правди.

Загибель сина Терешка Колобка — вносить відтінок трагедії у загалом переважно комедійну фактуру вистави. Трагікомічне як своєрідний спосіб бачення подій поступилося перед вкрапленням лише окремих елементів цього жанру. Постановники мають свою логіку — сучасний глядач уже знає наперед, що "наші" переможуть. І режисура намагалася знайти свій погляд на речі. Виставі загалом властива деяка жанрова невизначеність: весь час змінюють один одного жанрові шари — побутової трагікомедії і трагікомедії-лубка.

Тема подвигу заради Батьківщини, тема самої Батьківщини визначальна у виставі. І розкрита вона не на великих, піднесено патетичних діяннях, як часто буває, а на незвичному для героїзму матеріалі — пастух Колобок, щоб допомагати партизанам, стає старостою в окупованому фашистами білоруському селі. Тема вірності Вітчизні епічно і могутньо зазвучала у виставі в локальному середовищі — в сім'ї Колобків.

Значення спектаклів за романом "Вибір" Ю. Бондарева важко переоцінити. Тематика вистави Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка — філософсько-етична; йдеться про активну роль людини, уже нашого сучасника (постановка О. Біляцького). Вибір визначає все її життя. Обпалене війною покоління зробило свій вибір на фронтах Великої Вітчизняної. Але Рамзін (В. Маляр) в скрутну хвилину пішов на компроміс із обов'язком, і та давня вина зламала йому життя. Рамзін давно пробачив її собі. Але, коли смертельно хворий він приїхав на колись покинуту ним батьківщину, виявилось, що питання вибору для нього ще не вирішене. Ні мати, ні друзі не пробачили йому, і зараз необхідно оцінити той давній вчинок, коли він обрав чужину.

Вибір, зроблений ще у війну батьками, постає тепер перед дочкою Вікою (О. Місевра). Вибір світогляду, способу життя розділяє художника Васильєва (Л. Тарабаринов) не тільки з колишнім другом, а тепер "чужинцем" Рамзіним, але й зі "своїми" — Щегловим (П. Рачинський), Коліциним (Б. Мироненко).

У виставі одразу засуджено Іллю Рамзіна, і це ускладнює дискусію, задану матеріалом роману. Його постать, життєво правдиво змальована В. Маляром, все-таки більш діалектична. Доречнішим був би аналіз, а не безапеляційне викриття. Рамзін, здатний стати перед судом своєї совісті, — постать майже трагедійна. Тим більше, що засудження людини, яка чесно воювала, але не стерпіла несправедливості, не безперечне.

Виставу високого стилю на тематику, пов'язану з моральними проблемами, які постають перед людиною на війні, створив за цим же романом Ю. Бондарева художній керівник Київського театру ім. І. Франка С. Данченко.

Шукаючи сценічний еквівалент "Вибору" Ю. Бондарева, режисер не намагається перетворити його на п'єсу, не йде шляхом однозначної ілюстрації змісту, а вибудовує композицію, де драматична дія, народжуючись з романного типу мислення, вільно розвивається в часі та просторі за законами художнього синтезу. Цей підхід і зумовив повноту осягнення літературного твору [2].

Зоровий образ вистави, знайдений і вишукано втілений Д. Лідером, вражає

[2] *Линник М.* Осягнення: "Вибір" за Ю. Бондаревим у Київському академічному українському драматичному театрі імені І. Франка // Культура і життя. — 1985. — 7 квіт.

ще до початку сценічної дії. Відкрите дзеркало сцени, обмежене по боках багетами, асоціюється з великим полотном життя. Його площа за допомогою ширм змінюється, концентруючи увагу на різних рівнях сценічних подій. Два схрещені в центрі промені прожекторів згодом прочитуються як уособлення зіткнення двох позицій, двох поглядів, здійснення життєвого вибору.

Художник Васильєв, якого, як завжди, віртуозно грає Б. Ступка, і "блудний син" Рамзін — С. Олексенко (з його глибоким проникненням у трагедію свого героя) зустрічаються біля "дзеркала життя", щоб назавжди розійтися, понісши в життя нове осягнення буття (Васильєв) та вічне, але запізніле каяття людини, що покинула матір і Батьківщину (Рамзін).

Може, оця необхідність — однозначно тлумачити суперечливе явище — позначилася й на виставі С. Данченка "Вибір" у Київському театрі ім. І. Франка, хоча вона професійно бездоганна, елегантна, навіть гарна. Проте, звичайно, сьогодні, через багато років після прем'єри, коли розкрилося так багато політичних істин, судити легко.

Утім, безумовно, лише *сучасна національна п'єса* могла б відбити повною мірою реалії життя і болі свого народу. В принципі, це для української драматургії й дотепер не вирішена проблема. З ряду причин все, що хоча б трохи одкривало завісу наростаючих соціально-політичних криз, заборонялося. М'яко кажучи, національна політика "застійного" керівництва (союзного і республіканського) призвела до занепаду у містах української мови. Театри ж якраз у містах і розташовані, отже, по суті, вони втрачали українське мовне середовище і, зрештою, — масового глядача.

Кращим українським п'єсам властивий соціальний оптимізм, сердечність, є

Театральний художник Данило Лідер.

в них колоритні характери, тепло. Однак, за поодинокими винятками, тут маємо напрацьоване попередниками коло тем і проблем, лише в якихось аспектах вловлюється пекуча актуальність. Більш схильна до не знаних раніше проблем і героїв так звана нова генерація українських драматургів: Л. Хоролець, Я. Стельмах, Я. Верещак, Ю. Щербак, А. Крим, В. Босович, В. Врублевська. Їхні твори мають різні достоїнства, проте не було створено п'єси, де б талановито осмислювалися корінні проблеми народу, життя героя, який відбиває провідні тенденції нашого суспільства, служить прогресу. Ясна річ, що такі твори не пишуться на замовлення, але їх відсутність ставала затяжною.

У пошуках репертуару український театр 80-х рр. звертається і до прози, і до багатонаціонального набутку всієї радянської драматургії.

Перші ознаки неблагополуччя розкрила так звана *виробнича п'єса.* Крім недоліків системи, вона показала драматизм негармонійних виробничих відносин. Це були п'єси І. Дворецького,

О. Гельмана та ін. В Україні вони з великим громадянським темпераментом ішли в російських театрах. (Варто деякі вистави тут згадати, бо при знанні усім населенням російської мови це був спільний контекст театрального процесу. Взаємовпливи безперечні.)

На сценах же українських вони йшли, так би мовити, "другим екраном", вимушено пом'якшені побутово-психологічним прочитанням. Характерний тут приклад із драмою І. Дворецького "Людина зі сторони". Поставлену на початку 70-х рр. у львівському Театрі ім. М. Заньковецької (режисер — С. Данченко) п'єсу не врятував навіть Б. Ступка в ролі Чешкова — нового героя, який викликав бурхливі дискусії. І не лише в мистецькій пресі. Під тиском тих, хто офіційно дозволяв виставу, було знівельовано соціальні аспекти, знято наліт фанатизму і безжальності до людей, який був у цьому характері, і саму його конфліктність. Нав'язуючи "діловий" підхід до людей, оцінюючи їх лише як засіб виконання плану, Чешков сам мало не стає жертвою такого "суперменського" ставлення. "Заньківчани" по-своєму прочитали твір. Чешков в інтерпретації Б. Ступки, — по суті, м'яка людина, яка лише в силу обставин, тимчасово, поки буде налагоджено справу, змушена бути суворою. Таким чином, у центрі — не конфлікт Чешкова з колективом, як це бувало на інших сценах, а боротьба за колектив, об'єднаний чесною, творчою працею, за робітничу гідність, тобто знайома історія нейтралізації змісту. Хто ж міг тоді знати, що носії принципу "людина для соціалізму" (а не "соціалізм для людини") струнким шеренгами вже почали свій марш. І таке пом'якшення гострих кутів стало надалі звичайним явищем.

Своя ж національна "виробнича" лінія у драматургії не викристалізувалась, була суто зовнішньою, весь час переводила конфлікт у сферу драми звичаїв або морально-етичну.

У 80-ті рр. все більше відчувалася криза економічної та політичної системи. Саме "перебудову" суспільства оголосив більш демократичний лідер держави М. Горбачов. Чутливі до суспільної, економічної та моральної дисгармонії в країні драматурги почали розкривати ці нові явища. Вони показували виробничі конфлікти, розклад партійної верхівки і взагалі номенклатури, розгубленість молоді, самотність старих людей тощо.

Проблему сучасності в її злободенному вигляді розкривав у виставі "Зінуля" О. Гельмана Житомирський театр ім. І. Кочерги. Це один з кращих спектаклів цього театру. Сценограф Я. Нірод запропонував конструкцію, що передає реалії будівництва, задає ритм виставі, відіграє важливу функціональну роль. З-під ферми фронтального "моста" виїжджає кабіна КрАЗу, і ця умовна деталь завершує "декорації", в яких відбуватиметься боротьба диспетчера Зінулі й водія Петренка. Постановник В. Толок зумів витягти основну ланку в п'єсі: за перипетіями виробничого конфлікту він показав боротьбу світоглядів, драму ідей, тісно пов'язану з драмою характерів. Важливо, що зміст п'єси випливає самочинно, а не декларується, як це часто буває в так званій виробничій п'єсі.

Темпераментно, з великою самовіддачею зіграла роль Зіни Л. Литовка. Суть конфлікту її героїні з Петренком (Ф. Чернюк) в тому, що вона порушує "правила гри": прямодушним розумінням чесності заважає Петренку досягати своїх споживацьких цілей.

"Злива" О. Коломійця (Київський театр ім. І. Франка) торкається, так би мовити, "керівного виробничого ешело-

ну". Іван Савич, "хроніку життя" якого простежує драматург, — із тих керівників, що, як кінь у дореволюційній шахті, навічно прив'язаний до мертвої, безплідної роботи: він — директор взуттєвої фабрики, яка продукує нікому не потрібне взуття. Кабінет, довгий стіл, стільці, а за цим всім абсурдним життям весело і стрімко іде дощ (художник — Д. Лідер), очищаюча злива. Режисер С. Данченко і виконавець головної ролі (Івана Савича) Б. Ступка зуміли донести думку про трагічність життя, прожитого бездарно через викривлені ціннісні орієнтири.

Звернув на себе увагу В. Розстальний в образі Клима Климовича — вперше на українській сцені було виведено тип керівника-"мафіозі", страшного у своїй готовності на все, щоб затриматися біля "годівниці".

Прагнення актуального репертуару іноді змушувало режисерів-майстрів "витягувати" п'єсу, якщо в ній було щось живе. Так, спробував це зробити С. Данченко з п'єсою "Аукціон" М. Гараєвої. Матеріал п'єси досить схематичний, але режисера захопила викривальна ідея твору. Герой п'єси (Б. Ступка), продає у дворі... своїх ворогів. У ході "торгу" виникає мозаїка соціальних масок, вигадливо зіграних.

Проте композиція п'єси занадто жорстка, відчувається сконструйованість, фейлетонність матеріалу. Побутова гра акторів не відповідає жанру п'єси, суперечить фантасмагоричному характеру сценічного твору. Персонажі — це соціальні функції. У таких випадках доречніша публіцистика.

Утім зал приймав цю виставу дуже бурхливо, бо вона була звернена до його соціального темпераменту. Український же актор, якого роками тримали на "помірно правдивих" ролях, ще мав освоювати відповідну техніку гри, але сцена "облави" з В. Розстальним у ролі Ловчого — це справжнє мистецтво.

Серед багатьох вистав за п'єсою О. Мішаріна, які вже побачили світло рампи, "Срібне весілля" в Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка посідає своє особливе місце. Сила громадянського розвінчання, гострота оцінок в цьому драматургічному творі, що з'явився напередодні XXVII з'їзду КПРС, здавалися настільки разючою, що більшість театрів — попередників харків'ян в основному були в полоні (в хорошому розумінні слова) нового, як на той час, матеріалу. Безкомпромісна соціальна картина, незвична критика на адресу певних командних ешелонів уже самі по собі викликали зацікавлену реакцію залу.

Постановник разом із художником Л. Пироженком вирішили виставу як "суд" — суд совісті та кримінальний суд.

У Полтавському музично-драматичному театрі ім. М.В. Гоголя вистава йшла під назвою "В зв'язку з переходом..." (постановник — В. Мірошниченко, художник — В. Геращенко). Виставу рятує п'єса. Гостра соціальна проблематика, громадянський пафос зачіпає струни душ акторів, і вони явно схвильовано грають спектакль, правда, звично побутово, іноді впадаючи в натуралізм, декларативність, подекуди занадто смачно і соковито, грубими мазками малюючи своїх героїв.

Актори наділили персонажів О. Мішаріна рисами управлінського апарату з української глибинки, зробили їх впізнаваними для глядача, намагалися розвінчати збюрократілий апарат, що відірвався від мас, переродився, перетворившись на місцевих князьків. Але точність побутова не виросла в узагальнення, не вистачило публіцистичної пристрасті, з одного боку, і тонкого проникнення в психологію героїв п'єси, — з другого. Їх внутрішня кон-

фліктність, зміна, очищення, що відбулося з розвитком конфлікту, не донесені до глядача.

В українському театрі, по суті, неможливо виділити якусь виразну, цілісну ідейно-естетичну групу вистав, що перебували б в авангарді правдивого художнього освоєння дійсності. Як ми вже бачили, не було специфічно "виробничої" української драми чи чогось подібного до "селянської" прози в російській літературі. Твердити протилежне — значить вкладати нашу мистецьку реальність в прокрустове ложе невідповідних теоретичних формул.

Було інше — поглиблення проблемності вистав, поступове, сказати б, обережне наростання їх критичного пафосу, посилення уваги до негативних явищ дійсності. І лише панорама всього сучасного театрального процесу (а не однієї вистави) дає уявлення про більш-менш широке відображення українським театром суспільного життя.

Матеріал, сфери життя, герої, їх професії, вік — різні. Об'єднує ці сценічні твори *спроба аналізу сучасності*, яка стала сміливішою у роки "перебудови". Це — "Санітарний день" О. Коломійця (львівський Театр ім. М. Заньковецької, Київський ім. І. Франка, Запорізький ім. Щорса та ін.), "Обочина" М. Зарудного (Київський театр ім. І. Франка), "Довір'я" І. Фольварочного (Чернігівський театр ім. О. Кобилянської), "Кабанчик" В. Розова (Київський театр ім. І. Франка), "Джікетський маніфест" за п'єсою О. Чхаїдзе "Чинарський маніфест" (Київський молодіжний театр), "Незручна людина" А. Верблюжка (львівський Театр ім. М. Заньковецької).

Після однієї з найрепертуарніших п'єс кінця 70-х рр. — "Дикий Ангел" О. Коломійця, де нарешті з'явився довгожданий позитивний герой, у театрі знову гостро постала проблема сучасника. Після попередніх романтичних п'єс (в усякому разі, за тональністю, атмосферою, авторською оцінкою), таких як "Голубі олені", "Кравцов", письменник створює реалістично-побутовий твір великого громадянського темпераменту. Темою твору є становлення людини — господаря на своїй землі. Праця, яку так самозречено відстоює Ангел, виступає у творі основою світогляду, моральності й добробуту: "Ні газети, ні кіно, ні збори, ні лекції не допоможуть! Коли до роботи не призвичаєне, то каліка".

Найкращою була сценічна версія Театру ім. І. Франка (постановка С. Оглобліна). Ансамблевість вистави, добротні роботи всіх акторів підкреслили глибину образу Платона Ангела, блискуче зіграного В. Івченком.

Наростанням громадянської занепокоєності позначені *вистави на морально-етичні теми.*

У п'єсі О. Галіна "Ретро" деякі критики та рецензенти побачили лише історію людської самотності. Однак автор міркував глибше. Тема самотності старих людей у Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка, зокрема, розкрита не як проблема "батьків і дітей", а як соціальна проблема індивідуалізму та моральної деградації. Показано руйнівний вплив "речовизму" на стосунки людей.

Вистава Одеського театру ім. Жовтневої революції "Вечір" (режисер — Б. Зайденберг) за п'єсою О. Дударева піднімає цілий комплекс соціальних і моральних питань. Драматург знайшов свій матеріал, характери, свій спосіб аналізу проблеми. "Вечір" — так названо п'єсу. Вечір життя. Осінь людини. Восьмидесятилітні люди уже на пенсії, але правда і неправда їх життя продовжує мучити їх, і особливо гостро стоять невирішені питання, коли відміряний їм вік завершується. Перед лицем вічності

лише гідна біографія може дати мудрий спокій, позбавити страху смерті.

На жаль, театр не вдавався у філософські тонкощі п'єси, зняв гостроту дискусії, яку до останнього подиху ведуть і словесно, і самим способом свого життя Мультик (Василь) — Г. Осташевський і Гастрит (Микита) — О. Луценко. Старанно відтворивши текст, митці, по суті, не висловили своєї оцінки. І тому не ув'язано в якусь цілісну ідею вистави ні той факт, що і "хороші", і "погані" батьки однаково покинуті, забуті своїми дітьми, ні роздуми про розкуркулювання в 20-ті рр. Але проблему було заявлено.

У соціально-моральному, соціально-критичному ключі ставляться найрізноманітніші за матеріалом *вистави*, наприклад *з життя наукової інтелігенції*.

Як новий чесний життєвий матеріал пройшла по сценах України (і в українських, і в російських театрах) п'єса В. Врублевської "Кафедра". Одна з найкращих — вистава Київського театру ім. Лесі Українки. Причому, не було в ній ніяких особливих естетичних новацій, "режисерських ігор", зонгів чи рок-музики. Але точно вловлений драматургом тип Бризгалова і органічна, віртуозна гра в цій ролі М. Рушковського поставили сценічний твір (режисер і художник — В. Козьменко-Делінде, керівник постановки — М. Резникович) у ряд значних театральних явищ.

Актор філігранно розкрив найпотаємніші закутки тьмяної душі кар'єриста і негідника, пристосуванця і хамелеона, демагога і святенника в особі керівника кафедри навчального закладу. Нещадні фарби, якими виконавець малює образ свого героя, властиві скоріше сатирі, але патетика викриття, глибина демаскування, завдяки тонкій психологічній грі, виявилися ще більшими. По суті, вистава була публіцистичною за ідейним спрямуванням і психологічною за естетикою. Увесь свій громадянський темперамент вклав актор у цей образ. Його Бризгалов — це сучасний "іудушка", нікчемний як особистість, але сильний своїм цинізмом і неготовністю порядних людей до зустрічі з такою витонченою механікою пристосовництва і мімікрії. Актор побудував образ на контрастах: приємна зовнішність і підступність, м'яке, добродушне поводження і мертва хватка, уповільненість пластики і швидкість реакцій.

Театр закликав боротися з бризгаловими. Це не фейлетонний противник, і конфлікт у виставі підлеглих зі своїм "добрим", як він себе атестує, завідуючим кафедрою — гострий.

У п'єсі О. Делендика «Операція "Багатоженець"» — теж наукове середовище, проте режисер вистави Чернігівського театру ім. Т.Г. Шевченка В. Грипич побачив матеріал у комедійному ключі. Кар'єризм, плітки, діляцтво, заздрість — ту антинаукову атмосферу, що її нав'язує бездарна директриса одного інституту ("охорони нервової системи") Туманова, природно, можна було викрити публіцистичними і сатиричними засобами. Але сміх виявився не менш дієвим художнім прийомом. Постановник побудував виставу як гру. Він так і називає жанр спектаклю — "Ігри дорослих, чи Комедія-карнавал у двох діях з музикою, танцями, серцевим нападом".

Карнавальний стиль підтриманий і оформленням — піднятий станок, обклеєний по периметру закликами до "сміхотерапії", натякає на циркову чи спортивну арену. Вона дуже функціональна, хоча в цілому сценографія вистави не здається оригінальною.

Вдало введено пластичний лейтмотив — аеробіку. Зарядка в інституті, де вивчаються проблеми медицини, доречна сама по собі, та суто художньо ці сцени є композиційним прийомом, за-

собом переключення, іноді засобом іронії. Стрункі тіла танцюючих молодих акторів, яскраві плями їхніх костюмів, бурхливий темп світломузики надають виставі молодіжного характеру.

Режисер прискорює темпоритм. Ситуація доведена до абсурду. Умовність підкреслена "мультиковою" пластикою акторів. Пантомімічні сцени витримані в балаганно-цирковій стилістиці.

Наприкінці 80-х рр. з'явилося немало *вистав про молодь і власне "молодіжні" проблеми.* Одна з кращих — "Любов, чорт і джаз" у Київському ТЮГу (постановник — І. Мерзлікін). Ця п'єса є творчим досягненням видатного драматурга, народного письменника Литви Юозаса Грушаса. Коло проблем, піднятих у творі, пов'язане із сім'єю і школою. Проте найбільше драматурга хвилює цинізм і втрата деякими молодими людьми ідеалів. Він показує причини і наслідки такої переоцінки цінностей. Конфлікт п'єси моральний — між егоїзмом і альтруїзмом. Головна героїня Бета готова віддати своє життя, щоб іншим жилося краще, а Андрюс здатен убити людину заради задоволення своєї примхи. Конфлікт цей трагічний, у даних обставинах він нерозв'язний.

Вистава є, по суті, філософськими шуканнями істини, втіленими в образі Бети. Сценічна версія театру оспівує милосердя, чистоту, любов. Вона заперечує марність самопожертви.

Жанр вистави — трагедійний мюзикл, то ж успіхом він великою мірою завдячує композитору С. Бедусенку.

Виконавці головних ролей (Андрюс — В. Савчук, Юлюс — В. Смотритель, Лукас — О. Очеретяний) володіють даром передавати найтонші відтінки емоцій своїх героїв, які живуть, таким чином, на сцені повноцінним внутрішнім життям, в гармонії з усією стихією вистави.

Все сказане стосується і В. Чайковської — Беатріче. Актриса створила поетичний, майже ідеальний образ дівчини, відтворила її тонку душевну вібрацію, ніжність. «Моя Беатріче, — говорив драматург, — у певному розумінні... Дон Кіхот... Серед аморальних, розпусних молодих людей вона з'являється, як сонячний промінь, вона прагне облагородити, піднести цих запропащених "хлопчиків", правда, без великої надії на успіх, йде до кінця і гине».

Починаючи ще з кінця 70-х рр. збагачується новими художніми прийомами і оригінальною акторською технікою мистецька палітра театральних труп. І часто новації з'являються саме у п'єсах молодих режисерів на молодіжну тематику.

Важким підліткам і аналізу причин правопорушень серед них присвячені вистави Чернівецького муздрамтеатру ім. О. Кобилянської та Київського ТЮГу за п'єсою "Шрами".

Увагу критики привернула вистава Запорізького ТЮГу "Банка згущеного молока" — першопрочитання п'єси Я. Верещака. Дещо складна для такого життєвого матеріалу режисура О. Короля та В. Марченка ("театр у театрі", новели-спогади, напливи, символіка) вивела твір на філософський рівень. Постановники сконцентрували увагу не на педагогічних моментах трудовиправних буднів колонії, а на конфлікті гуманізму та індивідуалізму, боротьбі за духовні ідеали.

Починаючи ще з кінця 70-х рр. мистецька палітра театральних труп збагачується новими художніми прийомами й оригінальною акторською технікою. І часто новації з'являються саме у молодих режисерів і в молодіжній тематиці.

Розмову про *українську класику* логічно розпочинати з вистав за творами Шевченка. Своєрідною візитною карткою харківського театру, що носить його ім'я, є вистава "Шлях" О. Біляцького і З. Сагалова — спектакль про

поета-мученика. І тому, хоча сюжетною канвою твору є факти життя Шевченка, п'єса не життєпис у звичному розумінні, а швидше "біографія" бунтарського Духу Поета.

Зоровий образ вистави — шлях (сценограф — Т. Медвідь). Уява малює страдницьку дорогу, сходжену ногами кріпаків і каторжан, курний чумацький шлях, яким малий Тарас біг подивитися, де ті залізні стовпи, що підпирають небо, і яким пішов у безсмертя.

Спектакль побудовано за принципом вільного монтажу епізодів, органічного для п'єси, яка являє собою спонтанну течію спогадів-марень. У своєму поступальному русі вони організовані етапами біографії Поета, що включає події його творчого життя.

Образ Поета "розщеплений" на кілька: Хлопчик — малий Тарас (О. Качан), Молодий солдат — Шевченко в перші роки заслання (П. Рачинський), через десять років — Старий солдат (Л. Тарабаринов), Шевченко-поет (В. Маляр). Причому, образ Поета у виставі множиться, незмірно поглиблюється, набирає масштабності. Він живе у своєму часі й у минулому, в різних вікових іпостасях. Поет вступає в діалог зі своїми ликами (ніби оживає мізансцена — Поет вдивляється в автопортрет), своїми персонажами та їх прототипами.

Постановник О. Біляцький переключає плани, сміливо оперує часом: прискорює його, дає йому зворотний хід, схрещує різні його виміри, зупиняє. Так, Шевченко-поет може вступити в діалог зі своїм пращуром. Як власну дитину, бере він на руки свого закатованого шістнадцятирічного діда-гайдамаку. І крізь муки й біль до юного Івана (С. Бичко) проривається його ще не народжений онук.

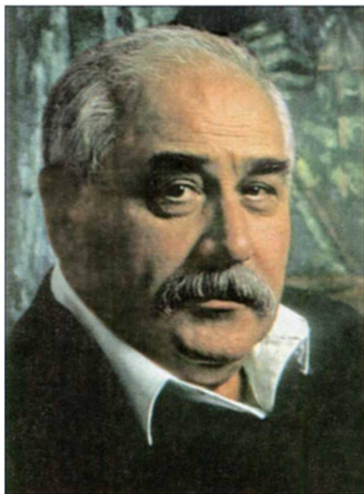
Іноді Поет не витримує — кидається з убогої кімнатини на "шлях", щоб обірвати свою пісню ("Реве та стогне Дніпр широкий..."), яку блюзнірськи виспівують пани, аби повернути імператора в "Сон", де Поет виводить його як жорстокого блазня.

Нової, суто пізнавальної інформації у виставі практично немає, всі факти хрестоматійно відомі. Тут справа в іншому: спираючись на літературну обізнаність глядача, театр свідомо оперує знаками біографії Поета, але підносячи, узагальнюючи їх до символу. Незмірно розширюється асоціативний ряд. Монтаж сцен, участь у них Поета або його коментар до окремих епізодів, вірші створюють нову, художню якість, емоційне поле, відкривають таке естетичне знання, яке неможливо добути засобами літератури чи науки, а лише мовою театральних образів.

Особливу роль у виставі відведено віршам Шевченка. У них він — революціонер і провісник. Глибоко схвильовано грає Поета В. Маляр. Живуть, об'єктивовані силою таланту і пристрасті Кобзаря, образи його поезії. ...Палає на інквізиторському кострищі Шевченко-Гус. Ця сцена досягає великої патетичної сили.

Інший епізод. Українське панство, яке чекало від Поета заспокійливої романтики, вражено слухає його голос — дзвін на сполох. Міцнішають його звуки — і уже бачить Поет не цих "земляків", а отих, із "Сну" — пихатих, пузатих.

Ба ні, це перевертні: свині, чорти, якісь почвари — пекельний шабаш. Із жахом вдивляється в них Поет, а вони тісніше обступають його. Все екстатичніше звучить грізна Поетова мова, а руки "панів-масок" тягнуться до нього, химери хапають його за одежу. Б'ється Поет в їх лабетах, але не скоряється. Мить — і маски кинулися на нього... Лежить розпростертий Поет, та срібний звук сопілки вже віщує ранок. Чистий хлоп'ячий голосок тоненько виводить "Ще треті півні не співали...". Як у



Федір Стригун.

народному повір'ї, сили мороку зникли з третіми півнями. Хлопчик — це дитинство Поета, його незаплямована любов до людей і надія на них.

За роки, що пройшли з часу прем'єри, спектакль став чіткішим, компактнішим, точніше відібрано режисерські засоби. Цей сценічний твір, який утверджує незламний дух, безсмертність творчості, актуальний і досі... Згорів Поет-Гус, і дитячий голосок малого Тараса стрепенувся в розпачі: "Дядечку!" І взяв Хлопчик жарину з вогнища, і поніс. І люди стали брати іскри поетового серця, і нести їх далі. А Хлопчик — Поетове минуле і його майбутнє — почав скорботно проказувати "Заповіт". За ним його повторюють інші на різних мовах світу.

Можна дискутувати з приводу п'єси "Шлях", приймати чи не приймати її літературно-композиційну структуру, але вистава харків'ян, створена засобами сучасного театру, відкрила нові можливості сценічної шевченкіани.

У виставі "Здавалося б, одне лиш слово" в Київському театрі ім. І. Франка С. Данченко намагався включити Шевченка у проблеми XIX ст., розкрити його як художника того часу, а не просто співця певних тем.

Основним елементом концепційної сценографії Д. Лідера стали рукописи поета. Чорне сукно сцени і білі прямокутники листків з віршами. Вони обрамляють сцену — і "живуть". Листки ніби летять, розпростерши білі крила над чорною згорьованою землею. Кожен удар долі — і падає один з листків.

У центрі величезної пустої сцени крісло Поета (Б. Ступка) — білосніжна сорочка і чорна накидка. Чорне і біле — високість Поета і морок життя, що оточує Шевченка, вкорочує його роки: ідуть по колу каторжани, муштрують рекрутів, катують людей.

Глибоко хвилюють трагедійні вокалізи у виконанні Н. Матвієнко, переростаючи в могутній хор народної нескореності: "Реве та стогне Дніпр широкий..." Звучать вірші поета. І коли його не стає, на сцену зверху починають злітати листки-сторінки. Вони все падають і падають, як чистий білий сніг, як вічна душа Поета — його немає, але поезію свою він віддав людям навічно.

Таке загальне враження від цієї аскетичної і надзвичайно елегантної вистави.

Сучасними ідейними та естетичними дискусіями позначена шевченківська вистава Рівненського муздрамтеатру "Шлях на Берестечко". Автори композиції — режисер спектаклю Я. Маланчук і завліт театру О. Смик. Сенс цієї роботи — в актуалізації історії України, в патетиці ошуканої національної гідності. Захоплено веде свою партію "від автора" О. Заворотній.

Названі сценічні твори, а також вистави "Поет на Голгофі" В. Шевчука (Івано-Франківський театр), "Тарас" Б. Стельмаха (Львівський ТЮГ) відкривають ще не знані грані творчості Поета, пробуджують у глядача громадянські почуття.

Яскраву, незвичайну сторінку сценічного життя *української класики* становлять вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької. Незрадливі будителі української самосвідомості в часи застійної сплячки, "заньківчани" й зараз продовжують цей напрям. Їх класичний репертуар пройнятий найактуальнішою для українського мистецтва ідеєю — суспільно-культурного відродження. І здобутки театру зрозумілі лише в світлі цього завдання.

Так, яскрава поліфонічна вистава "Гайдамаки" Т. Шевченка (інсценізація Л. Курбаса) вразила глядачів як своєю масштабністю, так і своєрідним режисерським баченням Ф. Стригуна. Все ніби було, як завжди, — Шевченкове слово, гайдамаки, пісні, горе Гонти. Але ця інтерпретація твору постала як кредо режисера, театру. І не тільки їх, вона пройнята тим духом пробудження, нурту, яким живе увесь український народ.

Постановник разом з усіма учасниками вистави (тут не менш важливі всі її компоненти) створив масштабне, епічне полотно повсталої України. Обличчя цієї України — страдницьке і гнівне, здається, у творі "заньківчан" відлунюють дальні громи. Ідейний зміст спектаклю адекватний Шевченковому, але провідна ідея його — це пересторога: не гратися з вогнем, бо народ пробудився. Іще одна думка — гордість за Україну. Вистава є гімном Україні, її народу, і тому на сцені живе краса. У такому ключі зображена й історія гайдамацького повстання, і народні пісні, звичаї, обряди, пластика, інтонація, слово, матеріальна культура.

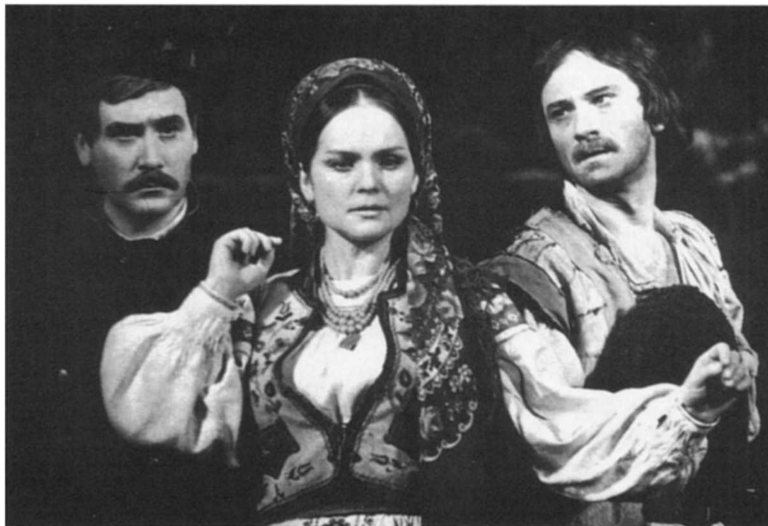
Вистава довга і детальна. На погляд постановників, все варте уваги, варте того, щоб ним милуватися, — костюми, барви, надривні кобзарські пісні... І все це достеменне, справжнє. Не сувенірний декор, а століттями виплекана народом культура. Деяку етнографічну перенасиченість сьогодні, коли йдеться про врятування української своєрідності, можна виправдати.

Патетика вистави живиться національною гордістю і разом із тим болем за перервану спадковість розвитку. Можливо, тому такий високий емоційний заряд цього твору митців, в якому доречні й моменти пафосу (стогін-крик Дум Поета в сцені смерті дітей Гонти).

Природно, що кульмінаційні в такій виставі саме народні багатолюдні сцени. Композиція "Гайдамаків" у "заньківчан" — відкрита (як і в Шевченка). Масові сцени чергуються і контрастують з інтимними, батальні — з жанровими.

Одним з елементів композиції вистави є Думи Поета (ними у Л. Курбаса були Десять поетових слів). Цей античний за своєю функцією хор постановник представляє як хор дівчат, вдягнених у народні строї, що повністю відповідає національному контексту і колориту вистави. Крім уже традиційної ролі коментатора і збірного персонажа, він являє собою емоційний нерв вистави. Але Ф. Стригун ще вводить особу Від автора, він же Шевченко. Така "естетична тавтологія" трохи шкодить спектаклю: Від автора і Думи Поета — дублюють свої художні функції. До того ж, крім Хору як елементу композиції, у виставі є співочий жіночий хор.

Режисерська мова Ф. Стригуна — це традиції, використані у їх "очищеному" вигляді — в поєднанні з сучасною сценічною мовою. Такий синтез можливий тому, що, по-перше, самі ці традиції не є архаїкою, а цілком адекватні народній історичній драмі, а по-друге, прийоми суто умовні взяті в їх реалістичному значенні (крутиться сценічне коло — ідуть гайдамаки в похід, актори йдуть по колу; після убивства своїх дітей Гонта (Ф. Стригун) бачить усе в кривавому



Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Украдене щастя" І. Франка. 1980. Б. Ступка — Микола, Т. Литвиненко — Анна, Ф. Стригун — Михайло.

світлі, і умовні рухи, — як в уповільненій зйомці, учасників "кривавого банкету" — не лише образ, а й реальність, яку так усвідомлює у стані своєї розпуки Гонта-батько).

Виставу підносить загальна культура її учасників, їх натхненність і громадянський темперамент. Поема "Гайдамаки" Шевченка — програмний твір театру. Це справді синтетична вистава, той гармонійний сплав засобів, який дає право говорити про наявність української театральної специфіки (поряд, наприклад, з грузинською, латвійською та ін.).

Почерк Ф. Стригуна пізнаєш і у виставах "Маруся Чурай" за Л. Костенко, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Данило Галицький" В. Босовича. Як бачимо, цей ряд представляють не лише твори української класики. Названі вистави об'єднує патріотична тема. І немає значення, що її безпосередньо немає, наприклад, у змісті п'єси "Безталанна", вона проступає в тому замилуванні народним побутом, народним світобаченням, радістю пізнавання, пластикою жестів, в українському гуморі.

Вистава "Маруся Чурай", хоча й опосередковано, також присвячена долі українського народу. Митці донесли незвичну для українського театру та й нашої культури взагалі тему плекання, очікування свого Співця, нового, сучасного Поета, передчуття його появи, що уособилося в образі Марусі Чурай, створеному Д. Зелізною.

Режисер об'єднує всі компоненти вистави образами бардів-кобзарів. У спектаклі як спогади Марусі з'являються обрядові різдвяні та купальські сцени. Атмосфера втраченого кохання, знівеченої долі, тихого смутку, створена у виставі, ніби попереджає: люди, не пропустіть, не вбийте свого Поета. Загалом саме цей сценічний твір ілюструє пошуки митців у напрямі об'єднання традицій і новаторства в театральному мистецтві.

Вистава мала форму так званого літературного театру. Лик Спасителя у терновому вінку осявав соборне дійство, як погляд з християнського неба на справи людські, долю українську.

"На сцені, наче вихоплені із старшинських покоїв, парсуни. ...Костюми М. Кипріяна... — розкішне українське бароко. Вони нагадують про те, що за часів Хмельниччини народ утворив ори-

гінальний, ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України" [3].

Театр ім. М. Заньковецької — це театр не "служби", а місії. Через нехіть міщанства до українського слова, зашкарублість нашого життя, невпорядкованість та злиденність акторського побуту проривається, майже продирається театр до свого глядача, вчить його, кличе до високого.

Класика на сцені українського театру 80-х рр. — не дуже часта гостя, коло класичного репертуару обмежене. Величезні багатства української та зарубіжної класичної драматургії ще чекають на своїх режисерів. Проте, як правило, ставиться вона кращими режисерами, які шукають у ній заряду духовності, морального уроку, не перетворюючи драматургів-класиків на "наших сучасників". Самодостатні алюзії, вульгарна актуалізація майже не торкнулися цього виду вистав в українському театрі. Митці знаходять в них не "класичну копію" своїх сучасних думок, а історичне мислення, повноту художнього пізнання світу.

Значним театральним доробком була інтерпретація Запорізьким театром ім. М. Щорса "Енеїди" І. Котляревського (режисер — В. Грипич).

У виставі поєднуються естетичні принципи Б. Брехта та К. Станіславського, які не входять у протиріччя; їм відповідають два плани спектаклю. Один втілює зовнішню течію дії — пригоди троянців. З цим планом пов'язана стихія народного гумору, соковитих побутових реалій, музично-пісенна фольклорна лінія, відповідні риси характеру троянців. Колоритні постаті товаришів Енея, їх манера поводження (гра в "Панаса", переморгування з дівчатами хору, як десь "на вулиці" в українському селі), стилізовані українські костюми

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Розорене гніздо" Я. Купали. 80-ті рр. Т. Литвиненко — мати, Г. Шумейко — син.

(шаровари, очіпки) та всі атрибути народної матеріальної культури — передають атмосферу народного побуту та звичаїв. Цей шар вистави будується на принципах Станіславського.

Другий план — це так званий театр Брехта. Його риси — композиційний монтаж, наявність декламаційного хору, сценарний характер інсценізації. А головне — тут художнє пізнання дійсності відбувається способом "очуднення", тобто розщеплення театрального образу. Важливим компонентом є хор дівчат. Він коментує, оцінює події, повчає.

Асиміляція двох планів — життєподібного та умовного — дає прекрасний ідейно-художній ефект, визначає своєрідну театральність вистави.

Вистава "Енеїда" виховує почуття патріотизму, оспівує мир на землі й робить це невимушено завдяки ансам-

[3] *Драк А.* Заньківчани знову у Києві // Український театр. — 1989. — № 5. — С. 18.

Сцена з вистави "Енеїда" І. Котляревського Київського театру ім. І. Франка. 1986.

блевості спектаклю, яскравій видовищності, життєрадісному гумору.

Своєрідно "Енеїду" (за своєю та І. Драча інсценізацією) поставив у Київському театрі ім. І. Франка С. Данченко. Розгорнені на відкритому просторі сцени вітрила, сірувато-срібна мінлива гама світла (створена за допомогою лазерної установки) являли картину бурхливого моря з кораблями (сценограф — А. Чечик). Це і образ-символ, що втілює ідею вистави: утвердження народу, який через тернії рухається в плині століть, безсмертний, як сама вічність.

У композиції спектаклю цей "космогонічний" погляд — в одному ряду з коментарями Персонажа від театру, тобто І. Котляревського. Б. Ступка в цій ролі виступає від театру, від себе і від сучасників. Яскрава особистість виконавця, віртуозна акторська техніка, власна громадянська "заангажованість" збагатили цей сценічний твір інтелектуально.

Сама ж тканина вистави — це пародійно показані пригоди троянців. Загалом увесь яскравий колоритний соковитий перебіг подій С. Данченко подає як ярмарок життя. Цю відчутну філософську установку режисера перенесено, природно, й на характери Енеєвих товаришів, які подані не у знижувальному плані, а як великі, навіть романтично звеличені постаті, смішні лише в окремих, побутових рисах.

Цікаво, що сам побут, народні звичаї показано не як самоцінні (чи навіть з пізнавальною метою, як, наприклад, у згадуваних роботах Ф. Стригуна у Львові), а лише як знаки певних, етнографічних шарів або деталі побуту в надпобутових значеннях.

Мова сценічного твору "франківців" сучасна. Незвичайний сам його жанр — бурлеск-опера. Насправді це мюзикл, а ще точніше — рок-опера, з огляду на рокові ритми музики М. Бедусенка, "живий" (розташований прямо на сцені) інструментальний ансамбль (електроінструменти), зонги, чи то "арії", мікрофони у виконавців. Бурлескність тут — у жартівливій, пародійній сценічній лексиці, адекватній мові І. Котляревського.

І боги, і Еней (А. Хостікоєв) з братією — це в сукупності типажі сучасного письменнику життя (пани і прості люди), а в театрі — й нашого. Колективний образ троянців, зіграних на київській сцені темпераментно, натхненно, відбиває кращі риси українського народу: мужність, побратимство, дотепність, нехтування житейськими негараздами, завзятість, оптимізм.

Національну природу "Енеїди" виявлено за допомогою сучасної театральної мови. С. Данченко відібрав засоби, які повністю лежать в руслі української традиції, збагачуючи її. Згадати хоча б образ ярмарку або відповідність використаних на сцені прийомів брехтівської "епічної" гри українській пародійній стихії.

Вистава "Енеїда" Київського театру ім. І. Франка представляє український театр як явище самоцінне, європейської культури.

У цьому ж колективі з успіхом довго йшла "гопак-опера" Б. Жолдака за мотивами повісті Г. Квітки-Основ'яненка "Конотопська відьма" (режисер — І. Афанасьєв, художній керівник постановки — О. Данченко, музика І. Поклада), хоча критика й закидала виставі зловживання розважальністю. Так, цей твір "франківців", дійсно, був дуже веселим, колоритним, соковитим. І це немало. Буяють барви костюмів, сміються українські дядьки, незворушно-вайлувато, нічому не дивуючись, коментують два куми появу в небі Дем'яна Судденка (О. Задніпровський): "Наші летять". Мерці, відьми, атрибути ворожби, чорний кіт — уся українська народна містика, а також печений гарбуз, колесо для чорногуза, макітри, люльки веселять серце глядача. На цій виставі він не сміється, а регоче, стогне і витирає сльози од сміху. А який комедійний хист виявився у Я. Сиротенка (Микита Забрьоха), М. Задніпровського (Прокіп Пістряк) та В. Троцюка, який грає жіночу роль — Явдоху Зубиху.

Це була своєрідна спроба створити сучасну українську музичну виставу, яка передувала "Енеїді".

Оригінальний спектакль за повістю О. Кобилянської "У неділю рано зілля копала..." (інсценізація В. Василька) було створено в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської. Вистава чернівчан стала декларацією творчих принципів театру: послідовне створення сценічного літопису рідного краю, орієнтація на національні традиції, асиміляція етно-фольклорних мотивів, розвиток плідних потенцій української акторської школи.

Нова сценічна версія п'єси присвячена коханню, з його могутністю і нестримністю, незбагненністю і величчю, його болем і щастям. Тема кохання, оспіваного в його самоцінності, прозвучала особливо по-сучасному. Вона у виставі входить у тему краси життя на рідній землі — чарівна буковинська природа, чудові люди, глибоке почуття, прекрасні народні звичаї та одяг.

Жанр легенди, в якому вирішено спектакль (постановник — К. Пивоваров), зумовив романтичну оцінку сюжету та героїв.

Художник Ю. Радченко прагнув створити образ Карпат, передати відчуття гір. Він запропонував форму "коробки" з пандусом, нахил якого створює ілюзію гірської нерівності. А дві бічні "стіни", що закривають куліси, і "стеля" — площини, засновані різнокольоровою м'якою фактурою на зразок буковинських килимів. З них, як з гущавини лісу, з'являються герої. Цей "коц" з трав і квітів вкриває пандус.

Крізь мереживо верхньої площини, як крізь густі віти, впадуть на закоханих Туркиню і Гриця срібні промені місяця, "стеля" утворить циганське шатро, а коли опуститься, промені здаватимуться величезними "смереками", і погляд, спрямований їх вертикалями в запаморочливу високість, побачить на живописному заднику, "далеко вгорі" гірський ліс. І все це у сяйві сонячного ранку оживе, заграє: різнокольорове плетиво буде здаватися лісом, що міниться всіма барвами весни чи осіннього багрянцю.

Б. Ступка — Микола Задорожний. Вистава "Украдене щастя" І. Франка. Київського театру ім. І. Франка. 1979.

Прониклива гра акторів надає виставі рис трагедії. Л. Папірна — Туркиня грає велику, фатальну любов. Трагедійна суперечність у спектаклі полягає в двоїстості, неоднозначності людської натури. В образі Гриця (А. Циганок) звучать мотиви роздвоєності Лукаша з "Лісової пісні" між буденним і духовним.

Сценічний літопис Буковини продовжується і в комедії Ю. Федьковича "Запечатаний двірник". Написана в 1872—1873 рр., вона вперше побачила сцену в Театрі імені О. Кобилянської, де її поставили як музичну комедію (режисер — А. Литвинчук).

"Українські вечорниці" в цьому театрі теж побудовані на використанні народної творчості. У виставі об'єднано "На перші гулі" С. Васильченка і "Лихо не кожному лихо — іншому й талан" М. Кропивницького. Вирішена вона (постановник — Є. Золотова) як жарт на вечорницях. Художник В. Лассан образ мальовничого українського села передає умовно: півдуги плетених тинів з квітами та горщиками, в одній — віконце, а на заднику — місячна доріжка, Чумацький шлях. Веселий сюжет парубоцьких звитяг Тимоша (В. Лещик), який разом з коханою Оленою (Л. Папірна) таки перемудрили її батька, старого Савку, що не пускав дочку на перші гулі, відтворений дотепно і невимушено. Веселі розіграші, чортівня, війна з Савкою (О. Наталушко), якого так задурив запопадливий Тиміш, що очманілий батько почав... батогом виганяти дочку на гулі.

У спектакль логічно включено пісні, хоровий спів. "Вулиця" танцює, сміється, вихлюпується у двір до сердитого батька, аж поки він не відтанув, згадавши і своє молоде парубкування.

Актори змальовують народні характери, живі й впізнавані, об'ємні й дотепні. Органічний В. Лещик у ролі Тимоша, його трохи наївний, "стецькуватий", на перший погляд, герой виявляється і вигадливим, і жартівливим, ще й добрим танцюристом. І... невідпорним залицяльником.

Другий "етюд", як його назвав М. Кропивницький — "трагікомічний", так само має веселий контекст народних забав, танців і пісень. А нехитра історія про дівчину Пріську (Л. Жук), яка готова була відмовитися від коханого через зовнішні причини, має у виставі свою повчальну і для сучасної молоді мораль: не в посаді й не в одязі справа. Яскравий образ Паламаря зіграв В. Вовкун.

Поставлена до 100-річчя українського професійного театру, вистава "Українські вечорниці" мала не лише ювілейну ("до дати") естетичну цінність [4].

Серед оригінальних вистав була комедія "За двома зайцями" М. Старицького у Київському молодіжному театрі. Крізь нібито беззубий сміх драматурга проривався соціальний зміст: гроші правлять усім. Адже гарна дівчина Галя на фоні бридкої, але багатої Проні програє в очах "голого" Голохвастого.

Режисер В. Шулаков разом із сценографами М. Гомон і Л. Черновою побачили в п'єсі привід поговорити про морально-етичні матерії — чесність і зрадливість, довірливість і облуду, пов'язати сценічний твір із сучасністю.

Автори вистави вдаються до шаржу, карикатури, висміюючи провінціалізм як явище, молодь, яка всупереч здоровому глузду, природності прагне до "столичного" шику, "красивого" (за чисто зовнішніми ознаками) життя.

Оригінальним композиційним елементом є кіномарення Проні (Т. Яценко). Гонитва за химерами, мрія про зіркове життя, весь міщанський ідеал для Проні, втілені в кіно. ...На другому поверсі, де розташована кімната Проні, як на екрані, з'являються кінодіви. Як за часів Великого німого, пульсуюче мерехтить світло, конвульсивно, як у німих стрічках, рухаються актори — герої сінематографа, смикається внизу за роялем тапер (він же супроводжує музикою всю виставу) — повна ілюзія старого кіно.

Проня сомнамбулічно спостерігає свої живі мрії. Починає спілкуватися, розмовляти з персонажами кіно. І коли в екстазі ідентифікує себе з ними, життя реальне невмолимо обриває її ілюзії. Треба жити, вчить театр, дивитися правді в очі, буття — не кіно.

Вистава закінчується сумною нотою. Спала полуда з очей. І розпачливий крик одуреної і ніби вже дійсно закоханої Проні ("Я вас любила... справді") звучить драматично. Закінчився сон-роман: Голохвастов — просто дешевий жевжик, який шукає багату наречену, а справжнього життя Проня не знає.

Актриса Т. Яценко і постановник інтерпретують її образ як драму ілюзій, а в контексті спектаклю — як драму бездуховності взагалі. Ця роль уславила виконавицю як першорядного митця.

Звичайно, не можна, говорячи про українську класику, не згадати "Житейське море" І. Карпенка-Карого у львівському Театрі ім. М. Заньковецької — елегантну виставу А. Бабенко про Акторство як зміст життя з, можливо, кращою роллю Ф. Стригуна; а також виставу цього ж режисера "Спокуса Хоми Брута" (п'єса В. Врублевської за творами М. Гоголя "Вій", "Страшна помста", "Майська ніч", "Сорочинський ярмарок"). "Театр" А. Бабенко тяжіє до жорстких форм, чіткої композиції, театральних новацій, інтелектуалізму і навіть режисерських ребусів. Усе це відбилося і на "Спокусі..." — вигадливій, фантасмагоричній виставі, недооціненій театрознавцями, яка, проте, була цікавою спробою показати в гоголівських фантазіях химерне як національну рису українського світобачення.

Візитною карткою Київського театру ім. І. Франка була нев'януча вистава "Украдене щастя" І. Франка в постановці С. Данченка. (У його ж постановці п'єса раніше так само успішно йшла у Театрі ім. М. Заньковецької.)

Театр ім. І. Франка, яким він став під керівництвом С. Данченка, — це театр

[4] Детальніше див.: *Дашківська Л.А.* Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі // Режисура українського театру: Традиції і сучасність. — Київ, 1990. — С. 225—228.

масштабного повнокровного бачення життя, що тяжіє до філософських узагальнень, аналізу проблем буття, художнього дослідження людини. Для театру такого типу потрібна драматургія відповідної глибини та естетичного рівня. Причому не має значення — комедійне чи трагічне світосприйняття. Світ включає все, але потрібна могутня енергія думки, величні пристрасті, глобальна картина життя. Такими є "Украдене щастя" І. Франка, "Енеїда" І. Котляревського, "Дядя Ваня" А. Чехова, "Візит старої дами" Ф. Дюрренматта, а також "Тев'є-Тевель" за Шоломом-Алейхемом (1989).

Данченко-режисер бачить вихід у пошуку гідного репертуару — в акценті на класиці. "І не тільки тому, — говорить він, — що бракує сучасної п'єси. В духовному становленні людини вершинні досягнення попередніх поколінь, чим і є класика, завжди відігравали величезну роль" [5].

У 1988 р. у Києві С. Данченко поставив "Камінного господаря" Л. Українки. Вперше до цього твору він звернувся 1971 р. у львівському Театрі ім. М. Заньковецької. Змістом інтерпретації режисера тоді стала проблема свободи і влади. І ще то була вистава про кохання. Романтичний Дон Жуан — Б. Ступка оплачував його ціною життя.

А в Театрі ім. І. Франка Дон Жуан (С. Олексенко) скоріше схожий на немолодого сатира, розчарованого і спустошеного. Зустріч з Анною — його лебедина пісня, але з присмаком самоіронії. Цей Жуан бачив усе, і свобода для нього — у втечі від цинічного світу, а не у боротьбі з ним. Для героя Олексенка світ того не вартий. Він пережив свій час, настала епоха Анни. Тож вистава франківців про Анну.

Українська *радянська класика* рідко міняла на сцені свій стереотипний ряд. Одні імена драматургів були заборонені, інші забуті, треті поза контекстом творів "розстріляних" в 20—30-ті рр. "ворогів народу" не робили погоду на українській сцені. Проте поступово відбуваються зміни на краще. У Київському молодіжному театрі В. Оглоблін поставив драму В. Винниченка "Пригвождені" (правда, вона написана ще 1916 р.), а в Київському театрі ім. І. Франка А. Жолдак ставить "Момент" (інсценізація за оповіданнями В. Винниченка), ідуть мало відомі сучасному глядачеві твори І. Кочерги. Так, п'єса "Майстри часу" цього драматурга була поставлена у Чернігівському театрі ім. Т.Г. Шевченка (режисер — В. Грипич).

Крім дозволених раніше "97", на кону з'являються й інші твори найкращого українського драматурга XX ст. М. Куліша, зокрема "Так загинув Гуска". Цю комедію успішно прочитали на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка (режисер — О. Аркадін-Школьник).

У цьому ж театрі його головний режисер О. Біляцький поставив з молодими акторами "Мину Мазайла" М. Куліша. Завзятий, вигадливий, вирішений у пародійно-фейлетонному ключі (з танцями і стилізованою пластикою рухів), цей спектакль сміливо висміює як тих фанатиків "національної ідеї", які, доводячи її до абсурду, самі ж цю ідею дискредитують, так і шовіністично упертих її противників, а також зманкуртизованих (за виразом — Ч. Айтматова) "тьоть Моть".

Взагалі ж, цілком справедливо помітила Н. Кузякіна, відома дослідниця М. Куліша, осмислення творів цього талановитого драматурга, розповсюдження знань про нього відбувається дуже повільно, і ніхто в Україні не береться

[5] *Спиридонова А.* Сергій Данченко: від "Говори!" — до "Твори" // Культура і життя. — 1989. — 14 трав.

поки що присвячувати твори самому письменнику-страднику. Вона схвильовано пише: "Чи ж є кому робити? Чи мої побажання — як марево на Херсонщині за часів Куліша: бовваніють на обрії дерева, мрієш про їх цілющу тінь, а приходиш і бачиш той самий випалений степ?.." [6]

Російська класика в українському театрі була небагата на імена і особливий театральний успіх, утім траплялись і талановиті вистави. Це, наприклад, "Дядя Ваня" А. Чехова (постановка С. Данченка в Київському театрі ім. І. Франка); оригінальний спектакль "Ревізор" М. Гоголя (Житомирський театр ім. І. Кочерги, постановка В. Толока). Йшли вистави за творами О. Островського, М. Горького, О. Толстого, М. Лєскова та ін.

Російська класика представлена п'єсами В. Маяковського "Баня" в Київському молодіжному (режисер — В. Шулаков, яскравий, видовищний спектакль), М. Булгакова "Майстер і Маргарита" (за його романом оригінальна вистава у постановці І. Молостової в Київському театрі ім. І. Франка), М. Шолохова за романом "Тихий Дон" (епічне полотно в Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна, постановка І. Равицького).

Світова драматургія знаходить в українському театрі своєрідну інтерпретацію, зокрема В. Шекспір. Загальновідомо, що на українській сцені він з'явився лише після Жовтневого перевороту, але багато славних сторінок пов'язано з великим англійцем (згадаймо хоча б дві редакції "Макбета" в постановці Л. Курбаса, "Отелло" у "заньківчан" з Б. Романицьким — Мавром). Середина 70 — початок 80-х рр. дала блискучі зразки шекспірівських вистав, і хоча рамки розділу не дозволяють зробити бодай огляд української шекспіріани, на деяких сценічних версіях варто зупинитися.

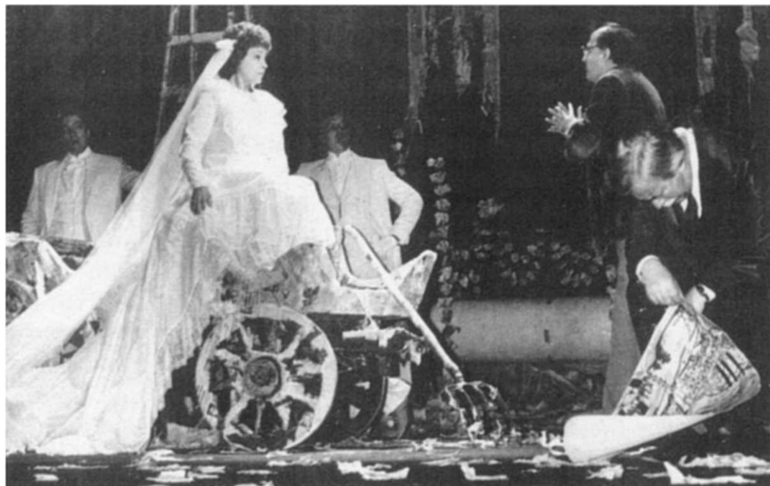
"Річард III" у постановці С. Данченка у львівському Театрі ім. М. Заньковецької — це новаторська аналітична вистава про безпощадність тиранічної влади. Ланцюг убивств: вчорашній кат сьогодні стає жертвою, і так без кінця — модель моторошно подібна до сталінського механізму правління. Вистава про руйнівний, розтлінний вплив необмеженої влади. Сенсацією стало виконання Б. Ступкою ролі Річарда. "Негативна принадність" актора, інтелектуалізм його гри, внутрішня наповненість при скупих зовнішніх виявах були характерні для почерку виконавця. Він створив образ людини-лицедія, негідника через ситуацію. Машину зла, розкручену Річардом — Ступкою, нікому зупинити. Спочатку це радує його, потім дивує. А далі — лякає, та пізно: ніби якась таємнича сила штовхає його до вбивства, жах охоплює самого тирана, але маховик зла розкручено, — і Річард гине під колесами долі.

У Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка цю трагедію В. Шекспіра поставив А. Літко. Його вистава про вину тих, хто допускає негідника до влади. В. Маляр грав Річарда вольовим, цілеспрямованим злочинцем, позбавленим будь-якого сумління. Цинічний розум знищує все живе навколо себе. Актор безжально розвінчував свого героя. На відміну від Б. Ступки, він підкреслював фізичні вади Річарда: бридка зовнішність — чорна душа.

Серед шекспірівських вистав 70-х років — "Макбет" у Київському театрі ім. І. Франка (постановка С. Сміяна), "Отелло" в Київському театрі ім. Л. Українки (постановка М. Резниковича).

У 80-ті рр. на радянській сцені відбувалася політизація В. Шекспіра. Так,

[6] *Кузякіна Н.* Хтось має починати! Роздуми про сучасне прочитання п'єс М. Куліша // Культура і життя. — 1988. — 16 жовт.



Сцена з вистави "Візит старої дами" Ф. Дюрренматта Київського театру ім. І. Франка. 1983. У головній ролі — Ю. Ткаченко.

поєдинки Яго і Отелло в Грузинському театрі ім. К. Марджанішвілі відбувалися... в катівні. І Отелло (Н. Мегвінетухуцесі) тут — не трагедійний герой, трагедія — в суперечностях епохи.

Український же Отелло був більш традиційним. У Закарпатському музично-драматичному театрі Я. Геляс, здається, цілеспрямовано відтворював знахідки попередників. Його цілісна гармонійна вистава за театральною мовою нагадувала великі зразки минулого, а Я. Мелець (Отелло), схоже, грав в класичному стилі.

Як завжди, інтелектуальною була режисура А. Бабенко у львівському Театрі ім. М. Заньковецької. На сцені-палубі у її виставі "Отелло" — вітрила корабля. Це середовище морської служби мавра і разом з тим — маленький острівець у житейському морі. На ньому, як на шаховій дошці, Яго розігрує партію з Отелло. Застава — життя Дездемони. Раціональний Яго Б. Козака діловито і без особливої конспірації готує "мат", тенета ненависному Отелло. І Отелло (Ф. Стригун) чомусь в них потрапляє. А Дездемона — Г. Давидова просто чисто й радісно живе. Ця вистава — про людиноненависництво. Яго у цій інтерпретації не любить Дездемону і навіть особливо не претендує на місце Отелло, він ненавидить увесь білий світ. І тому кожен, хто потрапляє в поле його зору, повинен загинути: і за те, що розумніший чи делікатніший або має гарну жінку і, не дай Боже, щасливий з нею, або взагалі за те, що інший.

Утім Шекспір, звичайно, масштабніший, незважаючи на велику естетичну насолоду, яку дарує гра таких майстрів, як Ф. Стригун, Б. Козак і молода Г. Давидова.

Шекспіріана цих часів представляє великого драматурга все більш витонченим філософом, продуктом ігор розуму інтелектуалів та гурманів естетики, але вистава "Гамлет" у Київському театрі драми і комедії (як він тоді називався) в постановці Е. Митницького атестує головного героя цієї трагедії, за влучним висловом одного з рецензентів, як "Гамлета з нашого двору". Крім звичайної інтерпретації трагедії Шекспіра як історичного твору, постановники вбачають у ній аналогії з сучасністю.

При такому підході наближення героїв до глядача і буквально, і в переносному розумінні ставало правомірним

постановочним принципом. Естетика "театру в фойє" (чи естетика "малої сцени") органічно поєднується з естетикою сучасної гри. Герої п'єси подані, як у кіно, "крупним планом" — видно обличчя, міміку актора, передано найтонші порухи внутрішнього життя персонажів. Відчутними стали напруженість думки, "мова душі". Перевага в акторській технології віддана "інтелектуальним" прийомам, імпровізації.

Гамлет — Венгерський продовжував традицію осучаснення шекспірівських героїв. Сучасність київського Гамлета — внутрішня. Актор створює образ чистої, порядної людини, яка в силу обставин і своїх принципів мусила вступити в боротьбу.

Здається, що своїй режисерській "пісні" Е. Митницький стає на горло заради ідейно-художньої мети вистави. Точний, виважений, навіть жорсткий відбір засобів. Зате який спалах фантазії, наприклад, у сцені поєдинку Гамлета і Лаерта (М. Баранов): ніби зняті рапідом, умовні моменти дуелі логічно переходять в "ілюзорне" їх продовження. Об'єктивовані нелюдським напруженням герцю, жертви Клавдія обступають ристалище і німо благають помститися за них. Можна ще й ще наводити приклади... Мова вистави — це мова сучасності. Вистава асимілює здобутки українського і світового театру, тут вдало поєднано психологічну і постановочну режисуру.

"Гамлет" В. Шекспіра побачив світло рампи іще у Львівському ТЮГу ім. М. Горького (режисер — А. Бабенко), Кримському театрі ім. М. Горького (режисер — А. Новиков).

Зовсім іншого плану Шекспір — у виставі Запорізького театру ім. Т.Г. Шевченка "Тіт Андронік". Цей твір — "кривава трагедія", в якій нагромаджено велику кількість трупів, страт, знущань, каліцтв і де трагічне постає лише в своєму зовнішньому вигляді — як жахливе. Те, що сучасники Шекспіра сприймали як реальність їхнього життя, сьогодні може здатися несмаком, епатуванням глядача.

Але постановник (В. Грипич) у ланцюгу варварських убивств і помст побачив перегук із сучасністю, з кривавим терором і вандалізмом. Режисер разом із художником (М. Улановський) зняли з багатьох епізодів натуралістичні акценти, деякі передано умовно. Наприклад, фінал — темп убивств наростає, герої знищують один одного: підряд падають Лавінія, Тамора, Тіт, імператор. Актори уповільнено піднімають і опускають мечі, сокири. Майже ірреальна сцена передає якусь вселенську м'ясорубку, викликає жах і відразу.

Аналітичну історію українського театру завершимо виставою "Візит старої дами" Ф. Дюрренматта. Поставлена в 1983 р., вона й досі є неперевершеним зразком можливостей вітчизняної сцени.

"Найбільш похмурий серед сучасних драматургів", як він не без іронії про себе говорив, Ф. Дюрренматт, проте, бачив і смішне в житті, але сміх його завжди саркастичний і направлений проти абсурдності життя. Такою, зокрема, є п'єса "Візит старої дами". Написана в 1955 р., вона, природно, позначена антифашистськими настроями, хоча йдеться не про політичну (в розумінні ідеологічних ознак) п'єсу, а про розклад суспільства, яке оточує драматурга. І розкрито це у автора за допомогою детективних ходів.

А у спектаклі Київського театру ім. І. Франка драматична дія будується не на детективній історії переслідування Іля (за чию голову Клер Цаханасян, зраджена ним колись дівчина, а тепер мільйонерка, обіцяє добробут містечку Гюлен), а на етапах прозріння, схо-

дження Іля як людини, з одного боку, і поступового розкладу, падіння обивателів Гюлена — з другого.

Д. Лідер створює на сцені газетно-паперове середовище. Газета — ознака часу, сенсаційності, скандальної хроніки, що цілком відповідає характеру сюжету. І разом із тим газетна фактура, "паперовість" передає в цій виставі ірреальність, якусь мертвотність, а також минущість життя. Крім того, такий матеріал підкреслює театральну умовність.

С. Данченко п'єсу з досить точною часовою адресою підняв до філософського узагальнення трагедійної притчі. І розмотування бобін із сувоями газет, швидке, до кінця, створює трагічну метафору: полотно долі — списане, життя закінчилося.

Визначний театральний твір, звичайно, важко звести до аналізу, адже він містить усе те, що показано на сцені. І все ж, якщо узагальнити, то ясно, що С. Данченко в цьому спектаклі виступає як майстер трагедійної палітри, здатний мислити про закономірності буття.

Новими гранями свого таланту розкрилися актори Н. Копержинська — Клер і С. Олексенко — Іль.

Своє тлумачення ролі Клер запропонувала Ю. Ткаченко.

У другій половині 80-х рр. почали з'являтися вистави на *християнські теми*. Спочатку це був, по суті, переказ біблійних сюжетів, навіть лише біблійні мотиви. Режисерів цікавила "екзотична" фабула. Хоча, як не нищилося за радянської влади все, пов'язане з релігією, тема "християнство і театр" цілком логічна для театру, може, навіть одна з основоположних, кореневих.

Незаперечні зв'язки з християнством культури взагалі і театральної зокрема. Сюжетами, біблійними легендами, художніми образами, фразеологією, характерами, символікою, а головне високими духовними і моральними цінностями, новозаповітним гуманізмом і універсальністю біблійної філософії український театр, виріcши в своїх початкових формах з народно-обрядових ігор, своєю кристалізацією, оформленням у цілісне театральне явище, зобов'язаний християнству. А "репертуар" стародавнього театру спочатку цілком був пов'язаний з Біблією, церковним ритуалом, а також творчістю та діяльністю людей церкви.

Але варті уваги сценічні твори цієї тематики з'являться пізніше, в 90-ті рр. Найкращим з них була вистава львівського Театру ім. М. Заньковецької "Ісус, син Бога живого" за п'єсою В. Босовича (1994). Ф. Стригун разом з виконавцем ролі Ісуса Т. Жирком, створивши етапний для історії українського театру сценічний твір, прилучили християнського Бога до української визвольної ідеї.

Естетика і мистецька мова театру 80-х рр. (особливо другої половини), звичайно, інша, ніж у попередні десятиліття. Український театр цього періоду демонструє велике розмаїття художніх форм і моделей. Над ним менше тяжіє регламентація, і його творчі зусилля спрямовуються у річище пошуку й оновлення художніх засобів виразності. "У цей період дилема, пов'язана з протистоянням між життєподібним реалістичним театром і мистецтвом умовним та дидактичним, була вирішена театральною практикою на користь синтезу — органічного поєднання різних театральних систем" [7].

Театр 80-х років здебільшого принципово не життєподібний і не натуралістичний.

[7] *Липова Г.* Мистецька мова українського театру 1980-х років // Записки НТШ. — Львів, 1999. — Т. 237. — С. 275.

Ознаки різних стилів співіснують у виставі 80-х незалежно від того чи іншого стилю її театральної системи: експресіонізму чи "епічного театру", сюрреалізму чи авангардизму або реалізму. У виставі можна визначити лише тяжіння до певного напряму. Тобто виникає явище полістилю.

Узаконюється той факт, що автором вистави є не драматург, а режисер. Викристалізовується концептуальна режисура [8].

Відповідно змінюється й акторська гра, її "технологія" — образи "розщеплюються", персонаж демонструється в різних іпостасях. Актор виступає і як представник свого часу, свого покоління.

У цьому виданні неможливо охопити все: зокрема, естетику так званого музично-драматичного театру, "малі сцени", театри студії, ТЮГи. Це потребує окремого ширшого дослідження. Є десятки імен режисерів, сценографів, сузір'я талановитих акторів, гідних того, щоб їм присвячували навіть окремі праці.

У 70—80-ті рр. працювала когорта талановитих режисерів-майстрів. З'явилися нові лідери театрального процесу — молода генерація постановників. Театр цього періоду мав великі потенції, які яскраво виявилися в наступні десятиліття.

5.7. Театр пострадянської доби (90-ті рр. XX — початок XXI ст.)

1990-ті роки — період надзвичайного за своїм масштабом історичного зламу. Розпад СРСР, проголошення Україною у 1991 р. незалежності породили нові суспільно-економічні та культурно-ідеологічні реалії. Масштаби цього зламу сучасникам складно було осягнути повною мірою, оскільки революційні зміни в житті країни відбувалися досить мирно — без військових зіткнень і практично без людських жертв. Мистецтво 90-х рр. — уже пострадянського періоду є відгомоном цього зламу, який відбувається в усіх сферах життя: ідеологічній та фінансовій, економіці й культурі, промисловості й побуті.

Ідеологічна емансипація суспільства, поступове вивільнення від радянських міфів і догм комуністичної ідеології, цілковита перебудова економіки, економічна криза та інфляція — всі ці чинники поставили митців перед усвідомленням необхідності змін у мистецтві. Нова система цінностей мала замінити комуністичну ідеологію, але суспільство на той час іще не виробило її. Ці роки — період кризи в театральному мистецтві, пов'язаної з цілковитою організаційною та ідеологічною перебудовою театральних закладів, поставлених у нові економічні умови — ринковий контекст. Театр 90-х рр. — театр епохи первісного накопичення капіталу.

Усі ці форми кризи боляче вдарили по такому, як виявилося, тендітному механізму, чи організму, як театральний заклад.

Ситуація з відсутністю фінансування поставила мистецтво на межу виживання. Невиплати зарплат, зростаюча інфляція завдавала митцям подвійної шкоди. Їхні постановки, виготовлення декорацій, пошиття костюмів, освітлення — все вимагало значних коштів, особливо за новими ринковими цінами, до яких іще не встигли адаптуватися. До того ж зубожілі із зростанням інфляції глядачі не так часто відвідували вистави. Нерентабельними стали й гастролі.

[8] Там само.

Борсаючись у тенетах виниклих нерозв'язних складнощів, театральні діячі розуміють, що тільки державна дотація може їх врятувати. З відповідними проханнями до державних структур звертаються Спілка театральних діячів, окремі колективи і групи митців. А доти театрам доводиться вчитися працювати "на касу", на догоду публіці, забувши про високе мистецтво. Це викликає надзвичайну розгубленість в умах митців, які в радянські часи відчували себе носіями особливої просвітницької місії.

Театри поступово комерціалізуються, виникають приватні заклади, театри-кафе. Триває процес утворення нових театрів, що супроводжується зникненням нежиттєздатних, набуттям приватними і студійними колективами статусу державних.

Зберігається тенденція, що виникла ще в період "перебудови", — переосмислення історичного минулого і культурної спадщини. Театр продовжує залучати постаті й теми не лише репресованих та не реабілітованих у радянський час авторів, а також емігрантів і дисидентів. Від засудження сталінізму, методів комуністичної диктатури у таких творах, як, наприклад, "Діти Арбату" А. Рибакова, театр переходить до авторів, котрі взагалі писали поза радянською системою і чия творчість відображає значно ширший світогляд, ніж опозиція "радянський — антирадянський".

Режисери звертаються до творчості М. Куліша. Вперше після багаторічної заборони ідуть на сцені його п'єси: "Народний Малахій" у постановці Ф. Стригуна у львівському Театрі ім. М. Заньковецької та в Донецькому ім. Артема (режисер — О. Аркадін-Школьник), "Мина Мазайло" у Харківському ім. Т. Шевченка (режисер — О. Бєляцький) та в Ніжинському українському музично-драматичному театрі у постановці О. Горбенка. Водночас С. Данченко у Київському театрі ім. І. Франка ставить "Патетичну сонату", С. Кузик — "Хулія Хурину" у Сумському театрі ім. М. Щепкіна; а "Маклену Грасу" поставили М. Тараненко в Одеському українському драматичному театрі та С. Пасічник у Харківському ім. Т. Шевченка.

Слід відзначити, що ці прем'єри стали справжніми мистецькими подіями. Драматичний хист і геніальна прозорливість М. Куліша роблять його твори і сьогодні гострими й актуальними.

Обмежені суворими законами сталінської доби, театри у 20—30-ті рр. не могли в повному обсязі втілити проблематику, ідеї та спостереження, які хвилювали письменника. Тепер вони зазвучали у виставах за М. Кулішем на всю силу його мистецької думки та геніальних прозрінь. Постановчі колективи виходили з сучасних історичних знань і політичних оцінок тієї доби. Але це не привнесений смисл, а відновлений. Театри повертають його творам їх первісний, істинний зміст. Починаючи з "перебудови" 1986 р., п'єси М. Куліша — поставили практично всі українські театри.

І все ж "Зона", "Прощай село", "97", "Комуна в степах" іще чекають на своє повернення в сучасний історичний контекст і культурний простір.

З'являються постановки, темою яких є засудження репресій сталінської доби, вистави, присвячені жертвам цих репресій, — на сценах театрів України йдуть спектаклі за творами В. Стуса. Поступово процес відновлення історичної пам'яті набуває більшого масштабу, охоплюючи все нові періоди і події.

Театр заповнює історичні й культурні прогалини, повертаючи в свідомість сучасника відсутні там доти постаті В. Винниченка та І. Мазепи, Б. Лепкого і Л. Старицької-Черняхівської, В. Симоненка і В. Стуса. У Театрі ім. І. Франка ще у 1990 р. С. Данченко ставить "Санаторійну зону" М. Хвильового, його "Я

(Романтика)" — О. Ліпцин у Театральному клубі.

Серед кращих вистав — "Павло Полуботок" К. Буревія, трилогія "Мазепа" Б. Лепкого у постановці Ф. Стригуна в львівському Театрі ім. М. Заньковецької, "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської у Київському театрі ім. І. Франка. Перше місце серед заборонених і фактично невідомих авторів, що повертаються у ці десятиліття на сцену, посідає В. Винниченко. Його п'єси "Гріх", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Брехня", "Закон", "Пророк" ставить переважна більшість театрів. Особливо успішними були постановки "Чорна Пантера і Білий Медвідь" та "Брехня" А. Бабенко у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, "Момент" за творами В. Винниченка А. Жолдака у Київському театрі ім. І. Франка. У Київському молодіжному театрі В. Оглоблін ставить "Пригвождені". До драматургії Винниченка звертаються майже всі театри.

Репертуар і картина світу, зображуваного мистецтвом, розширюється не лише за рахунок творів українських письменників, а й авторів російської еміграції, сучасної зарубіжної літератури і класики, які у радянський час вважалися "буржуазними": М. Ердман, Ж. Кокто, С. Беккет, А. Стріндберг, Ф. Дюрренматт, М. Зощенко, В. Набоков з його "Лолітою". П'єса Г. Горіна "Тев'є-Тевель" за Шолом-Алейхемом, поставлена С. Данченком, зберігається у репертуарі Театру ім. І. Франка уже 18 років.

На жаль, іноді відродження забутих імен виявляється дещо запізнілим.

Водночас театр переживає "кризу жанру", що стосується змісту і форми театрального видовища. До театру приходить інший глядач, з іншим життєвим досвідом. Це вже не так звана радянська людина з її комплексом запитів та стереотипів, а громадянин іншої країни, незалежно від того, хотів він цього чи ні.

На тлі бурхливих суспільних подій та видовищ: голодування студентів на площі Жовтневої революції (нині — майдан Незалежності), мітингів із вимогою відставки керівників країни, масштабу таких акцій, як живий ланцюг Злуки, що простягнувся від Києва до Львова; тремтячих рук гекачепістів, драматичної промови Єльцина на броньовику; "визволення" М. Горбачова з Форосу, а також заяви голів трьох союзних республік про те, що країни, в якій вони жили, — Радянського Союзу — більше не існує... Якщо додати аварію на Чорнобильській АЕС, то нічого драматичнішого театр уже показати не міг. Йому не перевершити публіцистичністю публіцистів і мітинги, громадянськістю — вождів, йому вже не замінити відроджувану церкву. Йому залишалося бути тільки театром і більше нічим.

Здавалося, театр мав би щось сказати з приводу усіх цих подій. Здавалося, він скаже те, чого не можна було говорити раніше, і натхненні новою історичною дійсністю, тим зламом епох, який відбувся у них на очах, за відсутності старих обмежень митці висловляться з усією накопиченою за сімдесят років енергією. Але театр мовчав. Ні нових "97", ні "Оптимістичної трагедії" так і не з'явилося.

У країні відбувається формування нової суспільної структури, утвореної з нових верств і, можливо, класів. Відповідно, триває формування нової ролі театру у суспільстві. У пострадянській ситуації чітко простежується видозміна його соціокультурної місії. Театр 70—80-х рр., навіть за умови численних заборон, нерідко відігравав роль володаря дум, місця одкровення якихось таємниць буття, високих і вічних істин.

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Ісус, син Бога живого" В. Босовича.

Дивлячись вистави, глядач міг осмислювати свій час, епоху. Театральна аудиторія очікувала від нього глибокодумного аналізу життя, людини, суспільства. У ці роки саме такі твори користувалися особливим успіхом на радянських просторах: "Бесіди з Сократом" Е. Радзинського, "Петербурзькі сновидіння" за Ф. Достоєвським у Москві, "Візит старої дами" Ф. Дюрренматта, поставлений С. Данченком у Києві, "Брандт" Литовського театру ім. Я. Райніса, "Річард III" Р. Стуруа у Тбілісі, "Піросмані, Піросмані" Е. Некрошюса в Литві.

У 90-ті рр. театр став відвертішим, а його зміст — прозорим, оскільки все заборонене було прочитане — від філософів до історичних документів (ніхто їх насправді й не читав, їх замінили розтиражовані в бульварній пресі ерзаци). Усі "вічні істини" були надруковані, всі сенсації — проголошені, втративши присмак "забороненого плоду" для глядача, який тепер мав змогу читати Біблію, познайомитися із сакральними та езотеричними текстами різних народів і культур, із раніше не досяжними творами Фрейда, Кафки, Ніцше, маркіза де Сада і Захера-Мазоха, із "Таємною доктриною" О. Блавацької тощо. Натомість театр опинився в ситуації, коли інтелектуальність перестала бути викликом системі. Він знаходиться осторонь і від громадянського життя. Його більше майже не зачіпають політичні пристрасті. Це досить несподіваний наслідок змін, тому що впродовж усього свого існування в Україні мистецтво театру перебувало в авангарді суспільного руху.

Серед заборонених тем, до яких повертається мистецтво, — релігія, зокрема християнство. Шукання у релігійно-конфесійній сфері виявляються на часі — різні духовно-релігійні течії, раніше не дозволені, але достатньо впливові у сучасному світі, здобувають все більше прибічників. По суті, відбувається, так би мовити, друге "хрещення Русі". Після століття офіційного атеїзму та заборони релігії на теренах СРСР перед суспільством і окремою людиною знову постає необхідність визначитися, "хто ти і якому богові ти служиш" у прямому та у переносному значенні. Тому театр і його аудиторію цікавить не лише християнство, а й постаті інших релігій, міфологія світових культур.

Християнство — підвалина сучасної цивілізації Європи, Північної та Південної Америк, частково Азії; наше літочи-

слення ведеться від Різдва Христового. Тому при першій можливості мистецтво звернулося до релігійної проблематики та євангельських сюжетів. З'являються вистави "Ісус, син Бога живого" В. Босовича у львівському Театрі ім. М. Заньковецької в постановці Ф. Стригуна, "Вертеп" Валерія Шевчука (режисер — В. Малахов) у Театрі на Подолі, "Пророк" В. Винниченка у Харківському російському драматичному театрі ім. О. Пушкіна (режисер — Л. Садовський), "На полі крові" Лесі Українки у театральній студії "Українська робітня" (режисер — А. Черков), "Апокрифи" за творами Лесі Українки, "Каїн" Дж.-Г. Байрона, поставлені В. Кучинським у Львівському молодіжному театрі ім. Л. Курбаса, "Вечір Ісуса у Марії Магдалини" Г. Бодикіна (режисер — М. Волошин) у Дніпропетровському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, "Антихрист" Д. Мережковського (режисер — А. Бабенко) у Львівському театрі Радянської армії (нині — Західного оперативного командування). Це далеко не повний перелік творів, проблематика яких торкається нових для сучасного пострадянського мистецтва явищ.

Вистави не лише з євангельських, а й зі старозавітних сюжетів стають приводом для роздумів над цими питаннями і театрів, і глядачів. У Львівському оперному відбувається постановка опери "Моїсей" М. Скорика, у Київському — "Набукко" Дж. Верді. Божественні, "світлі" й "темні" сили з'являються у виставах на начебто інші теми, як, наприклад, у "Пласі" Ч. Айтматова або "Майстрі та Маргариті" М. Булгакова. Їх ставлять театри України на рубежі 80—90-х рр.

Сучасний театр не має практичного досвіду втілення таких явищ, тому вистави мають характер першого обережного наближення. Вони — першопрохідці, але незважаючи на це, їм притаманні глибина і масштаб. Питання життя і смерті, посмертної долі та трансцендентних явищ у цих постановках забезпечують досить високий рівень духовно-інтелектуальної напруги.

У театрі кінця XX ст. увиразнюються три нові домінуючі теми, які є наслідком зняття існуючих у СРСР заборон. Перша — переоцінка і переосмислення історичного минулого, не тільки українського, але й всього СРСР, долі та шляху України. Здебільшого їй присвячені повернуті на сцену й взагалі у культуру твори заборонених і репресованих письменників — драматургів, прозаїків, поетів. Друга — релігійна, переважно із християнськими сюжетами. Третя — "жіноча тема", що з-поміж іншого відображає відмирання, чи то перетворення, інституту шлюбу та широкий спектр гендерних питань. Вона постає у пострадянський період як реакція на табуювання багатьох аспектів проявів жіночності у радянському мистецтві й доволі дистильований образ жінки. Жінка покинута і жінка-зрадниця, жінка-злочинниця та жінка-шахрайка, питуща жінка, повія, зрештою, жінка-вамп — стали змістом багатьох сценічних творів. Ці жіночі іпостасі не були в центрі уваги радянського мистецтва і з'являлися лише як предмет сатири, і то украй рідко.

О. Галін, який у п'єсі "Зорі на вранішньому небі" відобразив один епізод із життя московських повій, висланих під час Олімпіади за 101-й км, та фільм "Ночі Кабірії" Ф. Фелліні запрограмували майже невичерпний напрям. На кону з'явився один із найскандальніших, надрукованих на теренах колишнього СРСР після кількадесятирічної заборони, творів В. Набокова "Лоліта" — історія стосунків дорослого героя із неповнолітньою дівчинкою. Це складний для

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "Гамлет" В. Шекспіра. 1997. Н. Шепетюк — Офелія, Н. Стригун — Гамлет.

сценічного втілення матеріал, однак різні театри у різний час намагалися подолати цю "висоту", хоча це більше "чоловіча", ніж суто жіноча історія.

Свого роду апофеозом жіночої теми стала "Жанна Д'Арк" — мюзикл і рок-опери на цей сюжет поставили від Експериментального театру-студії В. Пилипенка до Київського театру імені І. Франка. Тут рок-оперу "Біла ворона" з Н. Сумською в головній ролі поставив С. Данченко. Образ Жанни Д'Арк показує жінку в момент її величі й бойового подвигу, що відображає інший полюс жіночої неординарності, але також зображує жінку в пограничних ситуаціях.

Рухаючись від моделі "жінка — кращий друг людини" або "вірний товариш" (в українському варіанті), театр наближається до усвідомлення мистецтвом змін у статусі й самоусвідомленні жінкою себе і тих проблем, що є і суто жіночими, і водночас загальнолюдськими. Спектаклі "Червоний куточок" М. Рощина, "Я стою біля ресторану..." Е. Радзинського, "Лавка" О. Гельмана, "Жіночий стіл у мисливському залі" В. Мережка, які широко ідуть у театрах на початку 90-х рр., зображують (нерідко в епатажній формі) жінок в екстремальних ситуаціях перехідної в усіх відношеннях дійсності доби соціального зламу.

У 2000-ні рр. ця тенденція дещо видозмінюється. «Трамвай "Бажання"» та "Кішка на розпеченому даху" Т. Уїльямса, "Дама без камелій" Т. Реттігана присвячені не проблемам, які мають стосунок до жіноцтва, а досліджують саме жінку як феномен, з її почуттями, власним способом проживання дійсності.

Такі жіночі постаті з одноіменних драм, як фрекен Юлія А. Стріндберга, мадам Боварі Г. Флобера, Нора Г. Ібсена, Маруся Чурай Л. Костенко, Мотря Б. Лепкого, привертають увагу не одного режисера. "Гедду Габлер" Г. Ібсена втілюють один за одним Київський ТЮГ, А. Бабенко у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, І. Борис у Харківському театрі ім. Т. Шевченка.

Сучасна українська драматургія мало ставилася на сцені в ці роки, поступаючись хвилі світової літератури, яка тепер опинилася в розпорядженні театрів. Тому прогалину компенсував кінематограф, втіливши образ української жінки у телесеріалі "Роксолана" за повістю О. Назарука. О. Сумська, якій не довелося зіграти подібну роль на сцені, створила в кіно цю виняткову, надзвичайно типову в її ліричних і героїчних проявах жінку України. Це була не легендарна Настя Лісовська, дружина султана, а українська "жінка на всі часи". Вона увібрала в себе риси всіх марусь богуславок, мавок, оксан і марічок з усієї української літератури.

Відповіддю на виклик часу стала п'єса-фантазія "Останній зойк матріархату" В. Миколайчука-Низовця, у якій діють українські амазонки; доля жіноцтва і доля України тісно переплетені в комедійно-травестійній формі. На сьогодні її уже поставило кілька театрів.

Серед творів сучасних молодих українських драматургів, що з'явилися протягом 1990—2000 рр., велика частина п'єс відображає жінку з нових засад — вона творить свою долю і долю інших, довколишній світ та інтелектуальний простір. Це насамперед п'єси драматургів-жінок Н. Нежданої, М. Віргінської, Т. Іващенко, Л. Погребінської, Л. Чупіс, О. Клименко, К. Демчук, надруковані у спеціальних збірниках, які вже стали бібліографічною рідкістю. Вони поки що мало відомі широкому загалу і рідко ставляться в театрах. Але вони живуть в культурному контексті, їх черга, безумовно, настане тоді, коли театри захочуть говорити про свій час, тобто наш час — дійсність на рубежі тисячоліть.

У 90-ті рр. паралельно з переходом до ринкової економіки спостерігаються процеси комерціалізації театру. Вони супроводжуються зростанням частки "касових" п'єс, "добре зроблених" буржуазних драм. У цих творах нерідко немає серйозної проблематики, видовищність теж залишає бажати кращого, але глядач, який приходить до театру після фінансових криз, політичних інфляцій і безробіття, що здебільшого припадає на 90-ті рр. минулого сторіччя, уже не бажає нових душевних потрясінь, і подібні вистави його задовольняють.

З одного боку, до репертуару включаються зарубіжні твори, яких раніше ніколи не ставили на вітчизняній сцені; їх змістом є проблеми, характери, типи стосунків західної цивілізації, котра була тривалий час відгороджена "залізною завісою": "Над прірвою у житі" Дж.-Д. Селінджера, "Служниці" Ж. Кокто, "Блез" К. Маньє, драми Е. Олбі, "Сім'я злочинця" П. Джакометті, "Дама без камелій" Т. Реттігана, "Лоліта" В. Набокова, "Маркіза де Сад" Ю. Місіми, "Загнаний кінь" Ф. Саган. Незалежно від художнього рівня, глибини чи складності проблематики, ці твори об'єднує віддаленість від усіх реалій нашої дійсності та проблем, якими жили люди. Навіть у класиці перевага віддається "легким" комедіям: "Школа скандала" Шерідана — у Театрі ім. Лесі Українки, "Сон літньої ночі" — в кількох театрах, "Приборкання норовливої" Шекспіра — у Театрі ім. І. Франка й у багатьох інших, "Учитель танців" Лопе де Вега — у Донецькому музично-драматичному театрі ім. Артема, "Весілля Фігаро" Бомарше — у Київському ТЮГу і Театрі ім. І. Франка.

І в українській класичній драматургії перед ведуть "Паливода XVIII століття" І. Карпенка-Карого в переробці Я. Стельмаха, "За двома зайцями" М. Старицького, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, водевілі — веселі, загалом оптимістично забарвлені, жартівливі твори. У цій хвилі "легкого", розважального за своїм призначенням репертуару увиразнюється серйозніша і універсальніша тема гри — театр у житті й життя в театрі та їх взаємоперетворення, яка відображає ігрове ставлення до дійсності. Їй присвячені численні вистави, в котрих усі персонажі — лицедії за фахом або за покликанням, де невідомо, хто кого грає, а хто розігрує, де дійсність і вигадка тісно переплетені; в яких предметом зображення є сам театр, або такі, де в основі всіх подій лежить гра та містифікація.

Так, цілком конкретні "Злочин і кара" Ф. Достоєвського перетворюються на "Забави для Фауста" — гру, в яку грає Свидригайлов у виконанні О. Дра-

ча у виставі В. Кучинського у Львівському молодіжному театрі ім. Л. Курбаса; "Скупий" Мольєра стає "Грою про закоханого лихваря" у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисери — Е. Курман, А. Лісовець).

До такого роду постановок належать "Запрошення до палацу" Ж. Ануйя, поставлена В. Пазі в Київському російському театрі ім. Лесі Українки, "Неймовірний бал" А. Рубіної в цьому ж театрі, "Глядачі на виставу не допускаються" М. Фрейна у Театрі на лівому березі (режисер — Ю. Одинокий), фантасмагорія з переодяганням "Мов близнюки" М. Фрейна в Театрі ім. І. Франка, "За кулісами холодно" М. Гільдерода в Українському музично-драматичному театрі класичної п'єси. У київському Молодому театрі поставлено "Я, Фейєрбах" Т. Дорста. У центрі вистави — старий актор, що грає усі відомі йому ролі (режисер — Т. Криворученко, в усіх ролях — В. Шептекіта). Ідея театральної гри визначає більш давню постановку "Марат — Сад" В. Шулакова за п'єсою П. Вайса "Переслідування та вбивство Жана-Поля Марата, розігране під керуванням Маркіза де Сада акторською трупою божевільні у Шарантоні". Тут може бути згадана майже нескінченна низка спектаклів і назв: "Королівські ігри", "Театральний роман" тощо. Ці сюжети дають можливість глядачеві поринути у світ сценічних перетворень, часом чарівних, часом небезпечних, а театрам — продемонструвати здатність до таких перетворень. Вони відображають ігрове ставлення до дійсності, притаманне постмодерній культурі. Світоглядна засада цих вистав — ілюзорна оманливість видимого світу, подана глядачеві у легкій вишуканій манері. В цьому — певна співзвучність часові, стилю та художньому мисленню епохи з її постмодерною театралізацією і несерйозним ставленням до серйозного.

Сам постмодернізм як певна сукупність художніх ознак у 90-ті рр. з'являється в поодиноких виставах окремими рисами, ракурсами і прийомами. Закономірно, що у вітчизняній драматургії знаходяться відповідники такої театрально-ігрової моделі: "Житейське море" І. Карпенка-Карого режисера А. Бабенко у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, "Талан" М. Старицького, поставлений І. Молостовою у Театрі ім. І. Франка, невідома п'єса П. Саксаганського з життя провінціальних лицедіїв "Шантрапа".

Нова картина світу, нова концепція дійсності — постмодерна, а отже, театрально-ігрова. Наш світ — чиясь гра, розвага або ігрове видовище. Мотив гри як лицедійства стає домінуючим. Що б не показували на сцені, глядачам постійно нагадують, що це — театр, тому прийом "театру в театрі" використовується як універсальний і супроводжується відвертою демонстрацією і оголенням сценічної техніки (софітів, бутафорії) та технології прийомів.

Настає момент, коли візуальне зображення реальних подій втрачає самоцінність. Основний сенс має те, що знаходиться понад сюжетною послідовністю подій, і ним обумовлений вигляд та структура вистави.

Саме гра смислами визначає постмодерну мистецьку свідомість. І театр (місце гри як таке) стає дуже органічним її осередком. "Театр у театрі" — це гра "в квадраті", удавання самого удавання (квазіудавання), свідоме жонглювання наріжними поняттями, очевидними явищами, демонстративне святотатство. Зображуються сюжети з життя героїв, та у фіналі виявляється, що це — ігрове шоу типу "усміхніться, вас знімає прихована камера". Життя

показане як театр, а театр — як єдино можлива форма існування матерії. Ця світоглядна засада постмодернізму маніфестується театралізацією (карнавалізацією) всього і вся у сучасному театральному мистецтві (також у малярстві, літературі, кінематографі), наочно демонструючи руйнування існуючої ієрархії цінностей та усталених уявлень: про верх і низ, початок і кінець, добро і зло, справжнє і штучне, корисне й шкідливе, реальне та уявне. Гра все міняє місцями, а театр надає цим перетворенням чарівності істинного мистецтва.

Так звані традиційні театри опинилися у найскладнішій ситуації — відсутність творчої мобільності, величезні приміщення, та великі колективи, тяжіння застарілих мистецьких стереотипів і раптове зникнення державного контролю, вказівок і, головне, фінансування поставило їх в умови боротьби за виживання, конкуренції з новоствореними театрами, з відео, телебаченням, іншими формами масмедіа, що бурхливо розвиваються.

Зістарення мистецьких форм відбулося так само раптово, як і розпад країни. Ще вчора це було заборонено, а за півроку прийоми, естетика, навіть сюжети уже виглядали застарілими. Те ж саме відбувалося із літературною основою вистав — ще вчора вона була недоступна, а сьогодні вже не актуальна.

Перебудова — не тільки естетична, а одночасно й організаційна та ідеологічна — виявилася дійсно складною ситуацією.

Львівський Театр ім. М. Заньковецької у 90-ті рр. очолює Ф. Стригун, провідний актор театру, який приходить в режисуру зі свіжими ідеями і великим сценічним досвідом. Він синтезує традиції української сцени та кращі досягнення радянської доби з модерними тенденціями і прийомами, що вже за сто років існування модернізму також встигли стати класичними. У цей час Ф. Стригун бере на себе ту головну лінію, яка робить театр суспільним явищем, а не тільки мистецтвом.

Сцена з вистави львівського Театру ім. М. Заньковецької "УБН" Г. Тельнюк. 2001.

Збіг світоглядних засад художнього керівництва театру з історичним моментом — здобуттям Україною незалежності — зробив театральний колектив на чолі з Ф. Стригуном, режисером і актором, мистецьким виразником свого часу. "Батурин" і "Мотря" Б. Лепкого, "Народний Малахій" М. Куліша, "Ісус, син Бога живого" (сценічний варіант В. Босовича), "УБН" Г. Тельнюк стали основними віхами магістрального розвитку українського театру в 90-ті — 2000-ні рр., етапними в його русі.

Велике мистецтво породжується великими ідеями. Так було в усі часи.

Стригун не розмінюється на дрібниці. Його тема — Україна, її доля і народ. Його мета — духовне відродження нації. Виставам режисера притаманна яскрава театральна форма та ігрове начало, підпорядковані виразній інтелектуально-концептуальній домінанті, що, однак, не перешкоджає їхній емоційності — ліричній, трагічній чи патетичній. Їм властива сучасність мистецьких засобів, художня довершеність і гармонія.

Інтерес у режисера й глядачів викликають зони забуття — Terra incognita вітчизняної історії та її культури. Таким відновленням розірваного зв'язку часів виявився твір Л. Костенко "Маруся Чурай". Режисер мислить глобально й історично. Для тих нагальних для суспільства питань, які тривалий час лишалися без відповіді — хто ми? звідки ми? куди рухаємося у Всесвіті? — і котрі постали після здобуття незалежності з усією актуальністю, він шукає розв'язання театральними засобами, іноді випереджаючи у цьому пошуку істориків, соціологів, науковців та політиків. Тому у виставі "Маруся Чурай" йдеться не про ту пісенну Марусю, яка когось отруїла, а про суспільство, народ і державу — долю людську і долю народну, як її бачить постановник на даному історичному зламі. "Отака історія нашого народу", — співають у спектаклі барди-кобзарі.

Від Байди Вишневецького до Чорнобиля театр повертає Україні власну історію в історичних реаліях Полтавського полку, імен сотників і гетьманів та пов'язаних із ними подій, емоційно пропущених через трагічну свідомість героїні. І головне — пісень, тих пісень, котрі були написані як відгук на ці події.

"Народний Малахій", заборонена радянська трагедія М. Куліша, — одна із тих брил, що були повернуті в культуру Театром ім. М. Заньковецької на чолі з Ф. Стригуном. Твір затаврований як антирадянський і тому свого часу заборонений, за який і драматург, і перший постановник Л. Курбас поплатилися життям. Тому він довго залишався недослідженим, а питання проблематики та ідей цієї п'єси — без відповіді. Її не дало театрознавство, її міг дати тільки час.

У цій виставі режисер на рівних розмовляв із класиком. Геніальна п'єса, у якій драматург намагався у завуальованій з політичних причин формі сказати все, що він думав про свій час, свою епоху — добу революційних подій в Україні початку XX ст. "Народний Малахій" був спектаклем гостро політичним і злободенним на момент ревізії старих радянських ідеологем, що відбувалася на рубежі 80—90-х рр., разом із тим класичним — класичною трагедією, із справжнім трагедійним героєм і його "трагічною помилкою". Сільський листоноша Малахій Стаканчик думав, що його ідея "голубої" революції зможе протистояти здійснюваній "червоній", комуністичній. Він пропагував її скрізь. Малахій (і Куліш) не конкретизує суть своєї революційної програми. Автор протиставляє ідею "голубого" соціалізму більшовицькому "червоному" як символу крові й насильства.

У Театрі ім. М. Заньковецької Малахій у виконанні Ф. Стригуна — справжній пророк, дійсно останній (як у Біблії), який за минущим, тимчасовим і швидкоплинним бачить вічне. Може, майбутній суд і його хрипла дудка — відголосок тих судних архангельських сурм, котрі він явно чує і голос яких саме й слухає, а не кума, дочку Любуню та інших зі свого оточення. Ті образи, що у Куліша могли пробитися із підсвідомості у свідомість лише в окарикатуреній формі (адже "Бога насправді нема"), у Ф. Стригуна набувають величі справжнього трагізму. Його Малахій у

фіналі уже не пророк, а святий. Сцена з дочкою Любунею (О. Чорній), яка повісилася, споріднює його образ із королем Ліром. Босий, величний, у довгій білій сорочці він іде на свій хрест і водночас — у небуття: "Я всесвітній пастух, пасу свої стада... пасу, пасу та й заграю". Він справді уже готовий стати "всесвітнім пастухом".

У "Народному Малахії" сповнена концептуального для вистави значення й подерта військова форма на представниках влади (художник — М. Кипріян). Вони безсоромно світять голим тілом, і це їх нітрохи не обходить. Такий хід створює образ бадьорого безумства з їхнього боку. Воно, до речі, вступає в опозицію до безумства філософського (у Малахія), котрий оголошує себе Нармахнаром — Народним Малахієм II, і відтінене безумством справжнім, фізичним у будинку для божевільних. "Постановка заньківчан всотала гримаси всієї радянської доби і зазвучала як об'єктивно зафіксована трагедія історичного досвіду" [1].

Органічною складовою режисерських рішень Ф. Стригуна стає і його акторська гра у власних виставах: Гонта в "Гайдамаках", Пузир у "Хазяїні", Малахій та ін. Його концепції реалізуються не поза актором. Практично кожна вистава відкриває акторську постать, яка опиняється в центрі композиції: Д. Зелізна — у "Марусі Чурай", Т. Жирко — в "Ісусі...", у заголовних ролях: І. Бернацький — Гнат, Т. Литвиненко — свекруха Ганна у "Безталанній" і фантастична, з моторошними інтонаціями Агапія у "Народному Малахії". Ці ролі стали справжніми подіями театрального життя України.

Як постановника Ф. Стригуна цікавили масштабні суспільні проблеми. Від опозицій людина — суспільство, держава — народ, митець — суспільство, від драми окремих людей і спільнот він поступово переходить до драматичних колізій людства — християнської колізії взаємин людини з Богом. І тоді з'являється "Ісус, син Бога живого" В. Босовича. Новий жанр вимагає нової форми, цього разу — містерії.

Християнство — незаперечний чинник історичного та духовного розвитку українського народу, факт, який у наш час набув особливого значення. У 90-ті рр. відбувається повернення від радянського атеїзму до християнства — перед суспільством, як дві тисячі років тому, постали ті ж питання.

П'єса В. Босовича написана за матеріалом чотирьох євангельських текстів. Мета вистави Театру ім. М. Заньковецької — явити людям Ісуса, Його шлях і страждання, Його ідеї. Історію Ісуса режисер показує відсторонено, дотримуючись духу й букви першоджерела, не нав'язуючи нікому своїх тлумачень. Наш світ відвідав Хтось — режисер послідовно створює відчуття екстраординарного явища, яке існує на межі ірреального, не демонструючи при цьому жодних театральних "чудес". У цьому йому допомагають сам євангельський сюжет, тексти, музика, несподівані ракурси і трансформації мізансцен, контрастні перепади ритмів.

З появою Ісуса (Т. Жирко) ритм музики сягає крайнього напруження, чується щось схоже на підземне гудіння — таке передує катаклізмам планетарного масштабу. Цей напружений тон супроводжує Ісуса, позначаючи Його прихід як явище, що торкається самих підвалин буття, вторгнення, що порушить спокій і мир, переверне свідомість та змінить світ. Промінь світла супроводжує Ісуса по сцені, залу, виокремлюючи Його з усього оточення.

---

[1] *Гайдабура В.* Прощання з романтикою? // Український театр. — 1991. — № 3. — С. 20—21.

Театр підкреслює космічний масштаб зображуваного ним сюжету. Сценічний простір стиснутий вертикалями, звужений, стрімко спрямований вгору, в глибині світиться вузька щілина — небо (художник — М. Кипріян). Музика порушує урочисто неквапний крок вистави, вона вривається шаленим сучасним ритмом, який накладається на архаїчні мелодійні звороти. "Космічні" регістри електронних інструментів створюють надзвичайно драматичне враження. Коли Ісус молиться на тлі синьо-чорної вертикалі неба, його голос, підсилений мікрофоном, лунає наче крик, і цей крик виривається з динаміків, підхоплений музикою, повторений її голосами, відтінений інструментами, немов луна в розколинах гір.

Разом із тим це історія земна й людська. Ось весілля заповнює всі пагорби і схили — весь видимий простір сцени, от-от воно вихлюпнеться у зал. Так і є: учасники ходять між рядами, частуючи хлібом глядачів.

Вистава дарує враження дотику до чогось незнаного, могутнього і надприродного. Ісус Тараса Жирка — не лагідний агнець, а Слово Боже, творча думка, що впала у тлінну матерію. Актор грає не людину і не Бога. Він, власне, взагалі не грає. Він більше відчуває себе посередником, устами якого промовляє Месія. Його Ісус подібний до всіх відомих канонічних зображень. Але ця подібність більше внутрішня, ніж зовнішня — у стані душі, виразі очей і обличчя. Актор обережний і стриманий у поводженні з образом. Він показує Ісусову відстороненість від дріб'язкового і минущого, його широко відкриті очі дивляться у вічність.

Прадавній сюжет режисер відтворив як хвилюючу новину, — таким буває справжнє прозріння. При тому він дотримався традицій його зображення та інтерпретації, а водночас позбавив євангельську історію двохтисячолітньої патини традицій. Глядачі відчувають сьогочасність цієї грандіозної драми людської історії, свою причетність до неї. Ісус звертає свою проповідь до залу, він спускається зі сцени, проходить між рядами. Своєю виставою Ф. Стригун репродукує саму модель євангельської ситуації, в основі якої лежить проповідь. Спектакль перетворюється на містерію, учасниками якої стають усі присутні. Цей ефект настільки сильний, а осмислення актором образу настільки глибоке, осяяне справді божественною мудрістю, що глядачі це відчувають. Нерідко на виставах до актора підходять за благословенням, як до духовної особи.

Тема долі України, її героїв і жертв, її боротьби за незалежність продовжується у наступних постановках театру. Ф. Стригун ставить трилогію за Б. Лепким "Мазепа", "Павла Полуботка" Костя Буревія, "Хазяїна" І. Карпенка-Карого, осучасненого і частково перенесеного в наші дні з "новим українцем" Терентієм Пузирем. Цю тему продовжують вистави інших режисерів: гостро політична драма "УБН" ("Український Буржуазний Націоналіст") Г. Тельнюк, "Андрей" В. Герасимчука, присвячена митрополитові Андрею Шептицькому (обидві поставлені М. Гринишиним).

Цікаво, що тлумачення теми історичної долі України в театрі, у режисера і актора Ф. Стригуна має характер універсальних, загальнолюдських колізій, а не певного політичного моменту. Так само, як не можна стверджувати, що змістом "Гамлета" є історія боротьби за данський трон, а "Царя Едіпа" Софокла — боротьба з чумою у Стародавній Греції.

Театр звертається до Шекспірових "Ромео і Джульєтти", "Гамлета" з Назаром Стригуном у головних ролях. В яскравій театрально-ігровій манері режисер Ф. Стригун ставить "Наталку

Полтавку" І. Котляревського. На сцені з'являються знакові для історії та культури Західної України романтичні оперети "Гуцулка Ксеня" та "Шаріка" Я. Барнича, поставлені Ф. Стригуном на початку 2000-х рр. Театр "показав глядачеві сторінку життя галицької інтелігенції — Січових стрільців. Вперше їхнє життя постало в ореолі любові, чарівної музики" [2]. Побутова комедія "Тріумфальна жінка" Н. Ковалик — вдячний матеріал для акторського відображення характерів сучасників.

Інший за проблематикою психологічно-реалістичний напрям репрезентує режисура А. Бабенко. Жіноча тема, стосунки чоловіка і жінки знаходять різну інтерпретацію ще у її "Філумені Мартурано" та виставах "Чорна Пантера і Білий Медвідь" з Л. Кадировою у головній ролі та "Брехня" В. Винниченка, "Гедда Габлер" Г. Ібсена.

Особливо критики відзначають "Мадам Боварі" Г. Флобера — це аналітичне дослідження жіночої душі, ретельне і відсторонене, з Л. Боньковською в ролі Емми. Драма героїні зазнає переоцінки, оскільки постановником вона розглянута з точки зору сучасного світогляду і уявлень про жінку, її місце у світі, роль кохання в її житті.

У Київському театрі ім. І. Франка, очолюваному головним режисером С. Данченком, 90-ті рр. — період пошуку свого місця в нову добу, своєї теми, свого автора, свого кредо. Для театру в ці роки характерна строкатість репертуару. Але на відміну від багатьох обласних і навіть столичних театрів це розмаїття забезпечують твори найвищого ґатунку — вітчизняної та світової класики.

Театр звертається до української літератури — маловідомих, заборонених, "не рекомендованих", репресованих авторів, повертаючи їх на сцену. С. Данченко ставить "Патетичну сонату" М. Куліша і "Санаторійну зону" М. Хвильового, "Гетьмана Дорошенка" Л. Старицької-Черняхівської, п'єси "Зимовий вечір" та осучаснені "За двома зайцями" М. Старицького. Йдуть на сцені "франківців" і твори зарубіжних авторів: "Король Лір" Шекспіра з Б. Ступкою в головній ролі, "Крихітка Цахес" Гофмана, "Мерлін" Дорста, твори Ібсена, "Езоп" Фігерейдо у постановці М. Гринишина.

Режисери різних поколінь і напрямів здійснюють свій внесок у формування обличчя театру — його репертуарної афіші: "Талан" М. Старицького в постановці І. Молостової, "Лісова пісня" Лесі Українки — Д. Чирипюка, "Кармен" у постановці А. Жолдака, "Бояриня" Лесі Українки, "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого — режисера Г. Опанасенка. "Кін IV" Г. Горіна, поставлений А. Хостікоєвим, має стійкий глядацький успіх, зумовлений також і акторськими роботами в спектаклі самого Хостікоєва, який зіграв головну роль, О. Богдановича, Н. Сумської та інших виконавців.

Але найвизначальнішою для театру цих років стала вистава "Тев'є-Тевель" Г. Горіна за Шоломом-Алейхемом. У ній грає зірковий акторський ансамбль: насамперед Б. Ступка — Тев'є, який з глибоким психологізмом передає стоїчну мудрість і людяність свого героя, та Н. Лотоцька, яка рельєфно й колоритно змалювала образ його дружини Голди. Усі колізії та характери проникливо і дуже ретельно розроблені постановником С. Данченком. Визначальною складовою образності спектаклю стало геніальне сценографічне рішення Д. Лідера. На сцені були виставлені в ряд свічки, що продовжувалися як зорі на безмежному чорному небі, представленому чорним оксамитом тла, утворю-

[2] *Паламарчук О.* Нова барва в театрі // Український театр. — 1996. — № 4. — С. 12.

чи на ньому своєрідний Чумацький Шлях — зоряну доріжку.

Хід Лідера був особливо змістовним завдяки тому, що не менш поширеною є назва "Молочний Шлях". Таким чином, сценографія одразу задавала і впродовж вистави розкривала тему "Тев'є — молочника з Молочного Шляху", надаючи космічного регістру її епізодам. З незмінним успіхом і аншлагами цей спектакль уже близько двадцяти років іде на сцені.

Упродовж десятиліть мистецький почерк театру і його режисури не змінюється. Він схильний до певного традиціоналізму й поміркованості класичної форми. Це сучасні сценічні засоби, але їм властива універсальність. До психологічного реалізму в його теперішньому вигляді тяжіють "Сто тисяч", "Талан", "Зимовий вечір" і "Тев'є" та й переважна більшість інших вистав театру. З цього ряду випадають постановки А. Жолдака "Три сестри" за А. Чеховим, "Момент" за В. Винниченком, "Кармен", вистава А. Дзекуна "Брате Чичиков" за М. Гоголем, рок-опера "Біла ворона" Ю. Рибчинського та Г. Татарченка, присвячена Жанні Д'Арк, у постановці С. Данченка.

На жаль, передчасна смерть, яка обірвала життя головного режисера театру, видатного митця Сергія Данченка, на початку третього тисячоліття призводить до зміни керівництва. Художнім керівником Театру ім. І. Франка став Богдан Ступка — талановитий актор і театральний діяч, дійсно мистецький лідер. Улюблений актор С. Данченка, Б. Ступка намагається частково продовжувати його мистецький напрям у театрі.

Харківський театр ім. Т. Шевченка в 90-х рр. очолює Ігор Борис. Його спектаклям притаманний філософський, "космічний" погляд навіть на досить ординарні ситуації. Він ставить "Украдене щастя" І. Франка, переносячи твір в архаїчні фольклорні шари. "Це — екстатично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий не стільки на етнографію, скільки на високі символи, метафори, асоціації, породжені народною космогонією. Доля героїв вистави, закута в нормативи спільноти, вибухає спротивом, крапку в якому ставить смерть. Контекст подій, посунутий в історичну глибину, оновив і загострив сюжет Франкової драми", — писала Н. Корнієнко [3]. Головних героїв грали Л. Тарабаринов — Микола, В. Маляр — Михайло, А. Дзвонарчук — Анна.

Вистава "Король Лір" Шекспіра з Л. Тарабариновим — Ліром і В. Маляром — Блазнем також поставлена І. Борисом. У ній "особиста доля персонажа розглядалася в найширшому контексті велетенського механізму часу", але при тому вистава була за "один крок до умоглядності, штучності" [4]. "Три сестри" А. Чехова на Малій сцені "Березіль" у харківському театрі поставлені І. Борисом із детальним психологізмом: "Всі чеховські ситуації прочитані й побачені у виставі свіжим оком, спокійно і неквапливо, наче уперше, з чистого аркуша... що спостерігати на сцені завжди цікаво, особливо при наявності непересічних акторських індивідуальностей, їх ансамблю" [5]: Маша — І. Кобзар, Вершинін — С. Бережко, Ольга — О. Качан, Чебутикін — Л. Тарабаринов. І. Борис також ставить "Гедду Габлер" Г. Ібсена з І. Кобзар у головній ролі.

Художній керівник театру широко запрошує на постановки різних режисерів. А. Бабенко, С. Бережко, В. Огло-

[3] *Корнієнко Н.* Український театр 1980—1990-х років — ціннісні орієнтації та картини світу у візіях лідерів // Записки НТШ. — Т. 237. — Львів, 1999. — С. 324.

[4] *Липківська Г.* Не питай, кого шукає промінь ліхтарика... // Український театр. — 1996. — № 4. — С. 14.

[5] Там само.

блін, І. Шнейдерман, Г. Воротченко, Б. Варакін, О. Кравчук та багато інших ставлять вистави на сцені Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка [6] та на його Малій сцені "Березіль". У 2000-х рр. І. Борис відходить від керівництва театром.

Режисер М. Яремків працює у Харківському театрі понад п'ятнадцять років. За цей період він здійснив різні за стилями і напрямами вистави: "Largo desolato" ("Повільна руйнація") В. Гавела, "Шестеро персонажів у пошуках автора" Г. Піранделло, "Пригвождені" В. Винниченка, "Кайдаші" за І. Нечуєм-Левицьким, "Горбань" за С. Мрожеком і багато інших у різних театрах України. "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого під назвою "Гроші" в постановці М. Яремківа натякають на інфляційні процеси в Україні 90-х рр. XX ст. із раптовою втратою накопичень її громадянами. Вистава — яскрава, видовищна, динамічна, в ній "все можливе і неможливе рухається, трансформується співає, стрибає..." [7]

У 90-ті рр. трупа Харківського театру — міцна, високопрофесійна, з яскравими, талановитими акторськими особистостями. Сценічна традиція передається від покоління до покоління ще від Курбаса — засновника театру, колишнього "Березоля". Провідні майстри вчилися у акторів театру Курбаса В. Чистякової, І. Мар'яненка та ін. По кілька десятків років працюють у театрі Л. Тарабаринов, В. Маляр, Л. Стілик, А. Дзвонарчук і заслужено вважаються провідними сучасними акторами України. Їх грі притаманна глибока психологічна правда характерів і почуттів.

Деякий час театр очолював А. Жолдак. Тут він поставив, можливо, кращу свою виставу — "Гамлет. Сни", а також "Ромео і Джульєтту" В. Шекспіра та ін. Але його радикальний постмодернізм і мистецький максималізм (цілком виправданий його виставами) призвів до непорозуміння з місцевим керівництвом, і А. Жолдак залишив театр.

Після засвоєння модерністських і авангардистських художніх моделей та прийомів у естетичній сфері спостерігається новий, наступний етап — опанування й надолуження не досяжних і не дозволених радянському митцеві стильових течій та тенденцій західного мистецтва минулих десятиліть.

Насамперед особливий інтерес викликає театр абсурду — давно відомий але недоступний, найепатажніший з інтелектуальних стилів. До творів драматургів-абсурдистів звертається немало режисерів.

Театральний клуб О. Ліпцина ставить "У відкритому морі" С. Мрожека, п'єсу "У чеканні Годо" С. Беккета — А. Виднянський в Угорському театрі м. Берегово. Драмі Беккета було присвячено цілий фестиваль однієї п'єси, що відбувся у Києві в 1995 р. І. Талалаєвський у театрі-студії "Арт" поставив "Ігри для чоловіків" за творами "Стриптиз" С. Мрожека та "Урок" Е. Йонеско, М. Нестантінер — "Портрет" С. Мрожека у своєму Камерному театрі, "Голомозу співачку" ставив Театр-студія Києво-Могилянської академії (режисер — Л. Паріс). Але час абсурдизму в світі вже минув. Його чистий інтелектуалізм, його логіка "світу навпаки" для західної культури була грою, в яку вона вже відіграла. Світ рухався далі в напрямку ірраціональності, алогізму, непередбачуваності життєвих зв'язків і взаємодій. Естетика ж абсурду, коли стали очевидні "правила гри", виявила-

[6] *Чепалов О.* У нас знову все гаразд // Український театр. — 1995. — № 2. — С. 9.

[7] *Його ж.* Партитура творчих доріг // Просценіум. — № 2(3). — 2002. — С. 38.

ся надто прогнозованою, а отже, підпорядкованою чіткій раціональній логіці. Саме з цим пов'язані фіаско на сцені пострадянських театрів найбільш програмного твору С. Беккета "У чеканні Годо".

Абсурдизм продемонстрував категоричну відмову від причинно-наслідкових залежностей, і в цьому аспекті він вплинув на усі подальші форми й напрями театрального пошуку та експерименту.

На рубежі 80—90-х рр. виникають нові організаційні форми театрів — студійні, приватні антрепризи, театри-кафе. Множаться численні театри-студії, театри-лабораторії. Відбувається комерціалізація одних і одержавлення інших. Утворення нових театрів стає наслідком вивільнення творчої ініціативи, відсутності директивних обмежень "згори". Пік створення нових театрів-студій припадає на кінець 80 — початок 90-х рр. Протягом 1988—1990 рр. тільки у Києві було зареєстровано 59 студій. Насправді ж їх було більше, оскільки деякі ще не встигли зареєструватися. Не завжди вони були саме студіями, але тоді (й тепер) це, мабуть, найкраща назва, бо всі вони шукали нових форм життєдіяльності театрального організму — нових і в мистецькій сфері, і в організаційній, і в економічній. Крім того, вік їх організаторів коливався в межах 25—35 років — це було нове мистецьке покоління.

Піонерами напряму стали Експериментальний театр-студія В. Пилипенка. Невеликий і юний колектив ставить сучасний репертуар: рок-оперу "Жанна Д'Арк" Ю. Рибчинського і Г. Татарченка, "Ромео і Джульєтту" Шекспіра, вирішену як музичну драму, що тяжіє до мюзиклу, з музикою С. Бедусенка і хором, "Залізних солдатів" В. Босовича, роман "Плаха" Ч. Айтматова. Естетика цієї студії — естетика "підворітні". Тут багато співають, танцюють, рухаються у відповідній манері [8]. Актори молоді й недосвідчені.

Студія "Кін" В. Семенцова показує вистави "Арена" А. Фрідберга, насичену прозорими алегоріями "Птахи з невидимого острова" В. Шевчука, комедії "По ревізії" М. Кропивницького та "Ми — чухраїнці" за творами Остапа Вишні, М. Куліша та В. Симоненка. На рубежі 80—90-х рр. з'явилися "Гротеск" А. Левіта, Камерний театр-студія М. Нестантінера, студія "Арт".

Студія О. Ліпцина "Театральний клуб" мала вигляд типового андерграунду. Вона грала в підвальному приміщенні. Її вистави "У відкритому морі" С. Мрожека, "Я" за М. Хвильовим і Ж. Кокто, "Дюшес" за "Уллісом" Дж. Джойса тяжіли до театру абсурду. У театрі-студії "Арт" І. Талалаєвський теж звертається до творів драматургів-абсурдистів і ставить спектаклі за С. Мрожеком та Е. Йонеско.

Перше, що впадало в око, — це новий репертуар, який складався з маловідомих або дуже відомих, але доти не доступних для вітчизняної сцени творів — не схвалюваних, не рекомендованих, носіїв "буржуазного", а не соціалістичного світогляду. На сцені з'являються твори Ж. Кокто й А. Стріндберга, Е. Йонеско і С. Беккета, С. Мрожека, М. Булгакова, Є. Євтушенка, О. Мандельштама, В. Єрофєєва, детективи А. Крісті й навіть така авторська іпостась, як "конструктор текстів" А. Дерево — автор видовища "Лабораторія нової людини", що йшло в театрі "Сузір'я", а також вітчизняних авторів — М. Хвильового, М. Коцюбинського, "Чорна зір-

---

[8] *Жицька Т.* Основні тенденції розвитку сучасного театрально-студійного руху в м. Києві. — Київ, 1990.

Сцена з вистави "Коханий нелюб" Я. Стельмаха. 1999.

ка" Я. Верещака, вистави за творами П. Глазового, В. Коротича, М. Плужника [9]. Інсценізуються забуті кіносценарії, незавершені поеми, філософські трактати, есе, новели.

У київському Театрі на Подолі В. Малахов продовжує свої творчі експерименти — тут іде своєрідний колаж під назвою "Софокл. Шекспір. Брехт", вистава "Шері-бренді", у якій авторами значаться І.-С. Бах та О. Мандельштам. Поряд із постановками "Ніч чудес" В. Шекспіра, "Вертеп" Валерія Шевчука в його репертуарі присутня композиція з творів В. Висоцького "Но я приду по ваши души" і Вечір циганського романсу.

Студіям притаманне тяжіння до камерності. Невеликий склад акторів, підвальні приміщення, кафе, вітальні, фойє, як правило, без сцени, рампи і завіси. Низка колективів являють собою професійні театри в мініатюрі: Театр на Подолі В. Малахова, "Бенефіс", "Браво" [10]. З'являються такі форми, як театр-кафе "Колесо" І. Кліщевської, відомий своїми виставами "Шантрапа" П. Саксаганського, "Генерали в спідницях" Ж. Ануя, "Дама-примара" П. Кальдерона. Майже два десятиліття зберігався в його репертуарі один із перших спектаклів, що об'єднував два твори: "Чинзано" і "День народження Смирнової" Л. Петрушевської в постановці В. Чхаїдзе. Ще один театр-кафе — "Актор" В. Шестопалова. В ньому переважає монодрама.

Працюють студії пантоміми. Серед них — відома під різними назвами впродовж 20 років "Українська робітня", очолювана А. Черковим, — театр пластичної імпровізації, що ґрунтується на ідеї психодрами. Таким методом ними були здійснені "Лісова пісня" та "На полі крові" Лесі Українки. За винятком керівництва, більшість його учасників є аматорами. В репертуарі Театру пластичної драми Віри Мішньової — "Альпійська балада" В. Бикова, "Федра" за Ж. Расіном (пантоміма і, відповідно, досить довільний переказ пластичними засобами тексту трагедії), "Пісня самотньої душі" ("Лісова пісня") Лесі Українки.

Загалом у студіях працюють режисери і актори, які мають фахову освіту. Це нове покоління митців, яке прийшло на рубежі 80—90-х рр.

---

[9] Там само.

[10] Там само.

У театрі-салоні "Сузір'я" суть експерименту полягає в тому, що він не має постійної театральної трупи. Керівник О. Кужельний ставить вистави сам і надає можливість реалізувати свої творчі задуми різним відомим і не дуже акторам та режисерам, які здійснюють разові постановки на його сцені.

На зламі 80—90-х рр. з'являються і згодом зникають театри "Дзвін", "Будьмо" Я. Стельмаха, "Спадщина", "Коло", Український малий драматичний театр, Камерний театр-студія М. Нестантінера. Виникає Театр Євгена Морозова — ТЄМ і навіть театр інтиму, або еротичної дії, "Візаві", що існує до сьогодні і в якому працює той же Є. Морозов. І це лише в Києві.

Перші студії виникали переважно тому, що "уже можна". Не у кожного з їх організаторів і керівників були оригінальні творчі ідеї, достатній фаховий рівень, організаційні здібності. До того ж їх було занадто багато навіть для такого міста, як Київ. Деякі з них діють дотепер, тобто уже близько 20 років. Як правило, це театри більше касового спрямування, а не пошуково-експериментального. Але є і винятки. Вони дуже відрізняються за своїми естетичними платформами, програмою і рівнем.

У 90-ті рр. з'являється нова хвиля студійного руху. Режисери, які справді відчувають потребу сказати нове слово в мистецтві, творити свій театр, принципово не схожий на той, що існує, з більшим або меншим успіхом це роблять. Вони створюють студії типу лабораторій. Ці студії не можуть існувати в режимі постійно діючого репертуарного театру, оскільки їх пошуки вимагають тривалого періоду репетицій і вправ, що нерідко стають самоціллю.

Нове покоління режисерів, що приходить на рубежі 80—90-х рр. — молоді люди: Валерій Більченко, Олег Ліпцин, Володимир Кучинський, Андрій Жолдак, Степан Пасічник, Андрій Крітенко, Олександр Балабан, Сергій Маслобойщиков. Перелік можна продовжити. Ці режисери заявили про себе як про митців, котрі мислять зовсім іншими естетичними категоріями, ніж їх попередники. Вони — генерація постмодерну.

«І В. Більченко, і О. Ліпцин, і В. Кучинський і А. Жолдак є учнями А. Васильєва, московського режисера, керівника Школи драматичного мистецтва. У зв'язку з цим не обійтися без посилання на ідеї... А. Васильєва стосовно органічного зв'язку "життя — життя" та "життя — театру", їхнього взаємопроникнення і злиття, діалектики "замкненої" та "розімкненої" структур дії: "природного театру" та його гаранту — імпровізаційного начала, і взагалі цінності неповторної імпровізації, котра, власне, перетворює театр на різновид життєтворчості. Саме такий фундамент існував у виставі В. Більченка "Постріл в осінньому саду" за "Вишневим садом" А. Чехова в Експериментальному театрі-студії: у сценах приїзду-від'їзду режисер вибудував на кону максимально правдивий і мінімально впорядкований, майже натуралістичний потік життя» [11]. Їх естетичне кредо включає «ірраціоналізм, суб'єктивізм авторського погляду. Схильність до комбінаторики з помітною "арифметичною" забарвленістю; відмова од встановлення будь-якої ієрархії цінностей, імморалізм з погляду еталонної моралі, відчуття безглуздості, недоречності життєвих і мистецьких форм і змістів, у ширшому розумін-

[11] *Липківська Г.* Молодий театр України кінця 80-х — початку 90-х років: постмодерна ідеологема свідомості та її відбиток у сценічному артефакті // ЗНТШ. — Львів, 1999. — Т. 237.

ні — кінця історії, принаймні історії культури в її поступовості... Оперування готовими культурними текстами» [12].

За характеристикою автора цитованої праці Г. Липківської, незвичність і, зрештою, новизна такого театру полягала в його відвертій опозиційності до усталених форм — форм театру та форм життя, поглядів на театр як на інститут соціально, ідеологічно, узагалі в будь-який спосіб ангажований, перебирання на себе певної суспільної місії для сьогоднішніх молодих митців стало синонімом несвободи. Протистояння усталеним формам театру і життя нерідко реалізується в максималістському варіанті, переростаючи у протистояння повсякденній життєвій реальності як такій. Насправді така позиція породжує заперечення життєвих цінностей, притаманних переважній більшості глядацької аудиторії. Хтось із режисерів зупинився на півдорозі на цьому шляху, хтось ішов до кінця.

Кризова свідомість частини когорти молодих режисерів кінця 80—90-х рр. обумовлена й тим, що вони — покоління, яке формувалося за радянських часів і пережило втрату всього, до чого звикло [13]. Однак це не означало, що вони є прихильниками радянської системи. Ці засади творчості цілком вписуються у мистецьку парадигму постмодернізму.

Один з основних постулатів модернізму полягає в тому, що театр більше не є ні дзеркалом, ні кафедрою, ні збільшувальним склом. Він — самодостатнє явище, рівноцінне будь-якій життєтворчості, продукт свідомості митця і цікавий у такій своїй якості.

Тому митці, автори вистав не відчувають себе зобов'язаними ні перед ким і ні перед чим: ні перед автором п'єси, ні перед глядачем, ні перед реальним життям, хіба перед власним сумлінням.

У виставі Театрального клубу "У відкритому морі" польського драматурга С. Мрожека, поставленій О. Ліпциним у підвальному приміщенні у Києві, режисер звертається до естетики театру абсурду. Він створив вишукану атмосферу і витончене середовище. Темпоритм дії уповільнений, напружені паузи між репліками з багатозначними вигуками надають особливої значущості тому, що відбувається на сцені.

Співачка в білій хутряній пелерині, її арії в живому виконанні, підкреслений аристократизм персонажів у світлокремових костюмах, їх манера триматися, справжній китайський сервіз на столі, срібло — все це створює довершений образ культури початку XX ст. і передає атмосферу фешенебельного лайнера, що здійснює круїз. Завдяки цьому підкреслено контраст між високоцивілізованим виглядом учасників, котрі явно наближаються до верхів суспільства, і тією проблемою, яку вони, як згодом стає зрозуміло, вирішують: хто з них трьох буде з'їдений двома іншими. Зрештою, вистава — це дискусія, впродовж якої двоє намагаються знайти переконливі мотиви, що виправдають канібалізм. Цей "інтелектуальний" диспут ведуть троє учасників.

Оскільки лайнер потонув, ці троє — всі, хто вцілів на плоту чи човні. Таким чином, вистава відтворює постмодерну картину з домінуючим мотивом "після катастрофи корабля", трактованого як "після Всесвітнього потопу", "після життя", "після історії" — так прочитується часопростір спектаклю. Він викликав абсолютну впевненість, що на планеті не лишилося нікого, окрім кількох уцілілих людей і згаданих предметів. А листоноша, котрий виринає ні-

---

[12] Там само.

[13] Там само. — С. 355—358.

звідки, — тільки привид, галюцинація. Звичайно ж, у кутку виявляється невідомий труп, потім він оживає, потім його таки виносять. Хоча тут і наявні елементи абсурду, вбивчою іронією автора є бляшанка телятини, яка виявляється в одного з персонажів, і тому насправді нікого не було потреби з'їдати. Але для постмодерного мислення сюжет не має значення. Має значення цей стан — після кінця світу, має значення гра, іронія, деконструкція і, зрештою, заперечення заперечення.

Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса — це типовий театр-лабораторія. Його керівник В. Кучинський ухиляється від усіляких догм і принципів. Його робота — це пошук істини, але не спільний з глядачем. Скоріше характерна для багатьох експериментальних колективів позиція: "Ми собі шукаємо, а ви собі — як хочете". Результатом цих пошуків є оригінальні вистави, які відрізняються одна від одної стилістикою та манерою. У "Апокрифах" за драматичними поемами Лесі Українки "На полі крові" та "Йоганна, жінка Хусова" думка авторки, безпристрасна і безкомпромісна, пряма і гостра, як лезо обосічного меча, занурюється у спів меланхолійно-тужливих мелодій, орнаментальний візерунок східного танцю, де три Прочанини загадково усміхаються трьом Юдам і з дивним сміхом слухають один одного, безперервно кружляючи по сцені в уповільненому темпі, заворожують до сомнамбулічного стану ритмом пауз, звуків рухів і слів, які чергуючись, утворюють це орнаментальне плетиво вистави.

Сиплеться жовте листя... І хто тут кого зрадив? І навіщо? Тихо, м'яко, лагідно лунає це насправді грізне питання: "А дорого коштує земля коло Єрусалиму?" Багато, дуже багато. Криваві руки (в червоних рукавичках) Юди (О. Цьона) і скривавлені ноги Прочанина (Т. Каспрук) знов нагадують поміж сомнамбулічними танцями й монотонними співами, що вони — на "полі крові", і це його ціна.

Зустріч Прочанина (у жіночому виконанні з довгим хвилястим волоссям більше схожого на ангелів з картин італійського Відродження) з Юдою, який купив за свої тридцять срібників це поле і тепер працює на ньому, знову повертає глядача до обговорення тих далеких подій, що призвели до початку нової ери в історії людства.

Режисер не прагне однозначно розставити акценти і "сказати все". Троє Прочан і троє Юд "затанцьовують" та "заспівують" гостроту ідейного антагонізму. Але все ж таки у бляшаному бідоні у Юди замість води — сухий пісок. З ним він і залишається у розпеченій аравійській пустелі. Така от метафора.

Вистава об'єднує два твори Лесі Українки, присвячені одному і тому ж доленосному моменту в історії людства. Назва вистави "Апокрифи", по суті, відображає одну з домінант художньої програми театру і його керівника. Він звертається до священних, в усякому разі, знакових для тієї культури, до якої вони належать, текстів, пропонуючи для них своє власне, часом апокрифічне, навіть "єретичне" бачення. В цьому вихідному положенні В. Кучинський виступає безперечним постмодерністом, який оперує готовими "культурними текстами", переказуючи їх наново, комбінуючи в різних поєднаннях.

Він піддає їх переосмисленню, нібито стихійному, пропущеному крізь сьогочасний психофізичний стан кожного з учасників вистави, котрі знаходять єдино можливе вираження для них — сьогодення. В цьому переосмисленні — сенс його звернення до "Марусі Чурай" Л. Кос-

тенко і до "Вишневого саду" А. Чехова, потрактованого режисером як феномен української культури з огляду на біографічні та географічні реалії твору та його автора і показаний під назвою "Садок вишневий" з Раневською — Л. Кадировою й Лопахіним — О. Драчем. Інша вистава "Благодарний Еродій" створена за текстами Г. Сковороди. Так само симптоматичне звернення до іншого хрестоматійного твору — "Злочину і кари" Ф. Достоєвського, котрий перетворився у театрі на "Забави для Фауста" — Свидригайлова. Саме він у віртуозному виконанні О. Драча є головним гравцем у цій грі з життям і смертю.

Театр і його керівник мають власний оригінальний погляд на дійсність — опозиційний за своїм спрямуванням. Демонструючи незгоду з багатьма загальновизнаними засадами сучасного світу, він шукає нові відповіді на старі питання. Утім, на відміну від радикального авангарду, йому вдається балансувати на межі цієї опозиційності, виставляючи на розсуд публіки художні твори, а не голі демонстрації протесту проти усього і незгоди з усім. Артисти шукають нових мистецьких шляхів, їх театр — не шоу для публіки, а "своєрідний засіб пізнання світу і самих себе", як пишуть вони у буклетах, "розкриття цих тем відбувається на сцені через медитативне використання руху, слова, пісні".

Вони спираються на ірраціональні підсвідомі спонтанні імпульси, звідси — кульбіти Раневської та Шарлоти у "Садку вишневому"; діалоги Прочанина з Юдою, в яких, замість реплік, співрозмовники можуть сипати пісок, бризкати водою або заспівати тужливу мелодію.

У виставах режисерів цієї генерації відсутні діалоги, часто не простежується наскрізна сюжетна лінія і відсутній причинно-наслідковий зв'язок, вистави мають вигляд колажу, тому їх довго сприймали як випадкове непорозуміння, "знущання над публікою". Одним словом, це — постнеокласичне мистецтво. Цих режисерів більше цікавить фіксація певних станів — власних, інших, світу загалом. Вони зображають абсурд повсякденності, ефемерність її розміреного плину, який неспроможний приховати ті глобальні катаклізми, що насправді в цей час потрясають світ.

Так, не використовує сюжету А. Жолдак, він звертається до творів із загальновідомими сюжетами, як і Кучинський та його сучасники. Сюжет існує як даність у свідомості глядачів і режисера, а вистава є розгорнутим коментарем до нього. Це та спільна платформа для діалогу, без якої він майже неможливий. "Реальність життя для творців нового театру поступилася реальності мистецькій", яка для них важливіша і уявляється "відокремленим від побутової реальності майже сакральним простором, де тільки і можливі істинні... самоздійснення, самореалізація". Молодий театр на зламі 80—90-х рр. уже ледь не повністю поглинули суто постмодерністські відчуття себе "після життя" (або "поза життям") та тотальної знекровленості, вичерпаності ("усе вже було").

Стан "після кінця світу" був закріплений, скажімо, у виставі "Гра життя та смерті в покритій попелом пустелі" О. Балабана (Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси, Київ).

У цьому розумінні, безперечно, програмною стала вистава "Археологія" В. Більченка за О. Шипенком у київському Молодіжному театрі, так само, як і інший поставлений ним на цій сцені спектакль — "І сказав Б..."[14]. Ба-

[14] *Липківська Г.* Зазн. праця. — С. 355—362.

гатьом творам властиве це відчуття межі, краю, на якому або за яким відбуваються події.

Режисер В. Семенцов, постановник вистави "Птахи з невидимого острова" Валерія Шевчука у театрі-студії "Кін", сам пояснив, що атмосфера твору передає відчування "людини, яка прокинулася в труні" [15].

Театри естетичних маніфестацій часом були цікавішими для мистецтвознавців, ніж для глядачів. Нерідко вони виглядали як експериментаторство заради експериментаторства і мистецтво заради мистецтва.

Згодом більшість згаданих авангардних студій кінця 80 — початку 90-х рр. припинило своє існування, а деякі режисери роз'їхалися по світу. Зрештою, вони виросли з ролі бунтарів. Інші у середині 90-х рр. зазнають помітної трансформації.

Вони творили нове мистецтво, нову культуру — повстання проти всіх канонів. Якщо модернізм містив у собі ідею бунту заради утвердження чогось, то нові постмодерністи нерідко демонстрували нахили деструкції заради самого руйнування.

З огляду на всю попередню історію культури, яка боролася за "щось" проти, умовно кажучи, "безкультур'я", вони не знаходили розуміння більшої частини аудиторії. Їхні долі — тому підтвердження. Мистецтво знову розшарувалося на "офіціоз" і тих, хто не вписується в нові реалії.

Відмінність одного з лідерів молодого покоління режисерів А. Жолдака в тому, що з перших кроків у цього, ймовірно, найталановитішого учня А. Васильєва і найбільш бунтівного режисера з цієї когорти, арсенал постмодерної гри був спрямований не на заперечення, а на створення мистецьких вартостей та утвердження головних життєвих цінностей.

У його виставах "Кармен", "Три сестри", "Гамлет" утверджуються право людини на кохання, щирість, довіру, її право на істину і на помилку, на знання, на домівку, право бути самим собою.

Почерку Жолдака притаманна видовищність та імпровізаційність, оригінальність сценічних прийомів, їх акцентована демонстрація та підкреслений естетизм і міцна професійна основа. Його вирізняє блискуча робота з актором. Якщо у своїх вчинках і висловлюваннях він виглядав найбільш епатажно, то його виставам властива майже класицистична врівноваженість і гармонія, в тому сенсі, що мовою авангарду він користується практично як класик. Тому не дивно, що для своїх задумів режисеру були потрібні найкращі високопрофесіональні актори країни. Більшість його вистав ("Момент" за В. Винниченком, "Кармен", "Три сестри" А. Чехова) йшли на сцені Київського театру ім. І. Франка, наступні ("Гамлет", "Ромео і Джульєтта") поставлені у Харківському театрі ім. Т. Шевченка за участю провідних акторів цих театрів.

Уже на стадії постановки вистав "Хто боїться Вірджинії Вульф", "Кармен" спостерігається кристалізація власного стилю режисера. Найперше — говорити про вічне. Туга за втраченою гармонією, екзистенціальна туга буття пронизує лейтмотивом усі твори А. Жолдака.

Герої його вистав не розмовляють. Вони не обмінюються інформацією за допомогою слів. Слова можуть зринути (зрідка) то вигуком, то зойком, то раптовою тирадою. На сцені відбувається певне дійство, слова — його необов'язковий супровід.

[15] *Залеська-Онишкевич Л.* Кілька помітних театральних постановок України на менших і більших сценах 1991—1994 років // ЗНТШ. — Львів, 1999. — Т. 237. — С. 618.

Кружляють у своєрідному танку Хосе — А. Хостікоєв і Кармен — В. Спесивцева. Вірніше, танок тільки у Спесивцевої. Її тіло, тіло балерини, надзвичайно промовисте, воно звивається гнучкими обплітаючими тенетами, охоплюючи мало не весь простір сцени.

Хосе ж незграбно тупцює, кульгає, хитається. Йому — не дано, він неповноцінний у цьому танку кохання, в якому така вправна вона, Кармен, дівчина з приморських околиць. Він може тільки хрипіти від нестерпного болю й безвиході. Режисер залишає право на драму, на чисте страждання одному Хосе—Хостікоєву, живому і вайлуватому, наївному і закоханому.

Тому у другій дії не дивує, що Хосе уже напівпаралізований — знищений фізично цією всепоглинаючою пристрастю.

Але вистава не лише про кохання. Вона про щось більше. Це "більше" висить над головами у буквальному розумінні дивною конструкцією з численних лампочок, що миготять і переливаються, то рухаються, то тьмяніють — вогні великого міста й далеких пропливаючих лайнерів — багатопалубних гігантів, що мерехтять десь вдалині. Цей недосяжний світ далеких цивілізацій є неспокійним акомпанементом драми, ще однією дійовою особою.

Безладно кружляють неприкаяні герої Чехових "Трьох сестер", ще однієї вистави А. Жолдака в Київському театрі ім. І. Франка. Серед них — колишня інтелігентна людина Вершинін — С. Олексенко і Маша — Н. Сумська, які кохають одне одного абсолютно безнадійно, але від цього не менш беззастережно, з іще більшим надривом.

Апофеозом почуттів, що, вочевидь, переповнюють Машу, є її кульбіт — переворот через голову над бильцем ліжка. Напевно, Маша — це краща роль Н. Сумської, актриса створила сповнений глибини й справжнього трагізму образ люблячої жінки, сплетений із суперечностей епох, культур і країн та милих жіночих слабкостей. Відповідно й С. Олексенко в ролі Вершиніна надзвичайно тонко передав складний неоднозначний її малюнок, граючи і трагедію, і карикатуру, красу справжнього аристократа духу й ознаки деградації, роблячи це, як завжди, внутрішнім проживанням, без зайвих слів і рухів. На обличчі його героя — ціла поема, причому поема рівня "Фауста" Гете. І Н. Сумська, і С. Олексенко створюють досі не знані людські типи, які стали справжніми мистецькими відкриттями. Вони вражають глибиною свого перевтілення, вимальовуючи їх (не без участі режисера, звичайно) із рембрандтівською глибиною.

Всі сюжети вистав перенесені у 30—60-ті рр. XX ст. Ознаки часу стилізовані дуже тонко, із ретро-ностальгічним забарвленням.

Нібито цілеспрямовані дії героїв, які п'ють, сідають, встають, переходять з місця на місце, в своїй послідовності перетворюються на безладну круговерть листя, підхопленого вітром на шляху. Зрештою, охоплені безперервним прощанням, усі кудись забираються разом із підупалим військовим гарнізоном. Лунає музика — і на сцені залишається самотня шафа. Вона робить непевний порух, з'їжджаючи з місця. І завмирає. Потім знову несміливо посувається і, плавно рухаючись, усе впевненіше пливе по сцені, кружляючи, похитуючись та погойдуючи дверцятами. Тому що шафа теж проживає свою долю разом із усіма в цьому невпинному русі казарменно-привокзального побуту героїв, які ходять у шинелях, шинелями вкриваються, п'ють із залізних кухлів, бо родина сестер Прозорових — родина військового.

І ця шафа, та сама колишня дореволюційна "вельмишановна шафа", опора

родинного гнізда, хоча ніхто її не шанує, і ніякого гнізда давно немає, і вона теж постаріла за ці роки, пропливає й собі, підхоплена течією загального руху.

Тому що вітри історії, на яких щуляться і ніяк не можуть зігрітися своїм чаєм із бляшанок, своїми шинелями неприкаяні герої вистави, настільки потужні, що підхоплюють і шафу. Одним словом, А. Жолдак працює з культурними алюзіями, міфологемами, мистецькими ремінісценціями (як "вельмишановна шафа" Гаєва з "Вишневого саду" А. Чехова). Він вибудовує завдяки цьому украй абстрагований власний текст-коментар, але коментар не подій, а теорій, концепцій, літературних, історичних і позаісторичних міфів та їх інтерпретацій. Соло шафи завершує виставу. Її рух — як прощальний помах руки. Як прощальне видіння з іншої вистави А. Жолдака — "Гамлет. Сни", поставленої у Харківському театрі ім. Т. Шевченка. Облита променем світла у мерехтінні опадаючого золотого інею золотава скульптура юнака античної вроди — Гамлета з Офелією, завмерлою біля підніжжя, — лише спогад про золотий сон людства, про "золотого хлопчика", видіння з епохи довершеності, гармонії та краси, незабутнє і недосяжне, що сяє крізь віки мороку, мов згасла планета у чорному просторі сцени, залишаючись неперевершеним ідеалом десь "на скрижалях вічності".

Цю довершеність втілює на сцені запрошений у виставу на роль принца Данського поп-співак EL Кравчук. Він, власне, не співає, його тіло, вкрите золотим пилом, і вся постать уособлює досконалість і гармонію.

Як справжній постмодерніст Жолдак вдається до маскульту як джерела найпрозоріших символів, але комбінує їх на власний розсуд. Вистава "Гамлет. Сни" — це власні рефлексії режисера, "пісня без слів", тому текст Шекспіра тут не звучить. Це нескінченна низка видінь, що пропливають у свідомості автора, автора, котрий знає все про самого Гамлета, знає все, що написано про твір, — від історичних хронік до модерних інтерпретацій. Іноді ці видіння зближуються з першоджерелом, іноді йдуть нескінченно далеко від нього. Тобто постпост-"Гамлет".

Зображення повного, обурливого, руйнівного зневаження всіх людських вартостей і прав — права на кохання, свободу, мораль, життя у сучасному світі — породжує протест надзвичайно потужний, особливо тому, що він мовчазний — вистава іде майже без тексту. Тільки на її початку жінки й дівчинка блукають по сцені, все виглядають і вигукують: "Гамлете, Гамлете!" — сподіваючись, що він все-таки з'явиться, почує, прийде й з'єднає розірваний зв'язок часів. Виставу можна було б назвати "У чеканні на Гамлета".

У спектаклях багатьох сучасних модерністів та постмодерністів сюжет у тому чи іншому вигляді існує: час від часу відбуваються якісь події, і вже довкола них розгортаються рефлексії. У "Гамлеті" Жолдака ніяких подій немає, є тільки рефлексії — не з приводу "Гамлета", а з приводу самого життя.

У своїх виставах, на відміну від побратимів по мистецькій хвилі, А. Жолдак демонструє не незгоду й невдоволення усім на світі, а тектонічні зсуви епох. Це чітко означено і в "Кармен", і особливо в "Трьох сестрах" та "Гамлеті". По суті, саме вони, ці злами, а не індивідуальні долі персонажів, стають змістом його спектаклів, тому вони видаються такими значущими.

За складом мислення Жолдак, безперечно, — філософ. Там, де він відмовляється від філософічності на користь злободенності, він втрачає. Якщо постмодернізм, як правило, зображує світ після катастрофи, то Жолдак зображує

його під час катастрофи, при чому це, так би мовити, епіцентр вибуху. І в нього це — фантастичне видовище. Звичайно, світова і вітчизняна драматургія знає твори, герої яких переживають катастрофу більшого або меншого масштабу. Але вони зображують її як трагедію, як катастрофічну руйнацію їх життя. У Жолдака катастрофа перетворюється на повсякденність, у якій люди існують, ходять на роботу, закохуються. Тому дії, стосунки, вчинки, поведінка персонажів цілковито аномальні. Аномальний і простір, середовище, де вони існують, і звуки, що там лунають, пластика й жести персонажів.

В останніх постановках приховані під спудом повсякденності катастрофи вириваються назовні. Ніхто вже не виконує своїх щоденних обов'язків, усі кричать і помирають у спектаклях 2008 р. "Войцех" Бюхнера, "Ленін Love..." за "Жовтим князем" В. Барки, поставлених на сцені Черкаського українського музично-драматичного театру. І самі картини Апокаліпсису стають видимими, перестають бути тлом, а виступають основним змістом твору — його сюжетом.

Протягом 1990—2000-х рр. триває процес утворення студій, хоч і не такий інтенсивний. Здебільшого це нові експериментальні театри. Форми їх існування так само продовжують урізноманітнюватися. Одні працюють як культурні центри, де є вистави і є проекти — цілі комплекси заходів, перформенси, акції, лекції та студійні заняття театральної школи з набором учнів. Наприклад, "Дах" В. Троїцького. І поряд існують такі види, як театр-кабаре "Голос" у Чернівцях або "Театр у кошику", котрий час від часу показує вистави І. Волицької з одним-двома акторами. "Театр вдома" Г. Касьянова з Чернігівського молодіжного буквально виступає у глядача вдома або в офісі. У ці роки працюють дніпропетровські театри-студії "Віримо" В. Петренка і "Крик", а також "Академія руху" у Кривому Розі.

Виникнення нових театральних колективів не призводить до арифметичного збільшення числа студій, частина їх рано чи пізно зникає, оскільки студійний рух є справою молодих і тримається на їхньому ентузіазмі.

З 80-х рр. існує студійний за своїм духом Львівський духовний театр "Воскресіння", очолюваний Я. Федоришиним. Він ставить інтелектуальну драму "Дорога в Дамаск" А. Стріндберга, поглиблено прочитує "Гамлета" Шекспіра. В його репертуарі — "Початок жаху" Валерія Шевчука, "Карпатські етюди" О. Олеся, "Хто ми..." Н. Садур. Трупа виступає з вуличними різдвяними та карнавальними дійствами, організовує міжнародні фестивалі. Серед утворених у ці роки — харківський театр "19", київські "Вільна сцена" Д. Богомазова, "Ательє 16" І. Талалаєвського, "Свободный театр" А. Артименьєва.

Після здобуття Україною незалежності як її наслідок починає відбуватися переворот суспільної свідомості. І митці, й усі громадяни усвідомлюють, що вони більше не провінція, не периферія якоїсь метрополії, окраїна іншої країни, а окрема самостійна нація, окремий народ — цілком самодостатній, український, а не радянський, і що у нього є власна історія та власна культура. В такому контексті українська драматургія і література стали поступово розглядатися театром як відображення історії та культури народу, його ментальних засад, його мистецької думки.

У світлі цих перетворень українська класична драматургія набуває нового змісту й нової актуальності. Причому, є класика відома, і класика невідома, до якої належать не лише заборонені в ра-

дянський час Б. Лепкий, С. Черкасенко, В. Винниченко, Г. Лужницький, "клерикальні" автори Києво-Могилянської академії, драматурги доби бароко, письменники діаспори та емігранти. До репертуару повертаються "Огненний змій" Л. Яновської у постановці Г. Опанасенка (Театр ім. І. Франка), "Фея гіркого мигдалю" І. Кочерги режисера О. Булгакової у Донецькому театрі (на той час — Театр ім. Артема), "По дорозі в казку" О. Олеся режисера В. Петренка у дніпропетровському театрі-студії "Віримо", "Ніч на полонині" у Київському театрі юного глядача, "Слово про Ігорів похід" у київському Молодому театрі й Театрі ім. І. Франка, "Воскресіння мертвих" Г. Кониського у цьому ж колективі.

У відомих та хрестоматійних авторів також залишалися п'єси, які хоч і було надруковано в повних зібраннях творів, але не включено до навчальних програм, їх ніколи не ставили на сцені, за ними ніколи не знімали фільмів чи телевистав — вочевидь, вони також вважалися "не корисними" радянському читачеві та глядачеві. Це "Оборона Буші" М. Старицького, "Нашествие варваров", "Беспочвенники" та інші твори М. Кропивницького, написані у XX ст., драми Б. Грінченка, Г. Хоткевича, М. Костомарова.

Але й відома класика, добре знані І. Котляревський, М. Старицький, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, Леся Українка й інші також, як виявилося, не були добре відомими. На сприйнятті творчості цих драматургів позначилася радянська ідеологія, що всю дореволюційну літературу розглядала як релікт "темного минулого" — твори, єдина цінність яких, незалежно від їх змісту та проблематики, полягала в тому, що вони "таврували" віджилу дореволюційну дійсність, зображуючи якомога негативнішими й похмурішими барвами в основному "гноблення трудящих", утиски, класові протистояння і сутички. Внаслідок чого різні за змістом та ідеями п'єси, несхожих за почерком письменників на сцені виглядали як один нескінченний твір під умовною назвою "Глитай, або ж Павук" (за назвою драми М. Кропивницького) і зображали один примітивний конфлікт — "панів і трудящих". Притому до уваги не бралися ні особливості характерів, ні ситуації, а усі недоліки героїв та їхні вчинки пояснювалися єдиною причиною — приналежністю до класу експлуататорів. Наявність такої тенденції й проблеми не завжди усвідомлювали навіть фахівці, не те що глядачі або читачі, котрі так само перебували в полоні власних візуальних вражень і отриманих ще в школі коментарів.

Уніфікація призвела до того, що п'єси Старицького, Кропивницького і Карпенка-Карого на сцені неможливо було розрізнити. Критикований принцип вульгарного соціологізму "стригти Толстого під Маркса" позначився і на українських класиках.

Однак під впливом віянь часу театральні діячі беруться перечитувати, переосмислювати під новим кутом зору загальновідомі твори, що тепер розглядаються не як обґрунтування класової боротьби, а як фундамент національної культури. Такий підхід спонукає заново звертатися до перших варіантів, ранніх редакцій відомих п'єс, доцензурних текстів, уважніше досліджувати історичне тло подій. Цей процес починається ще під час "перебудови" виставами "Микита Старостенко" — варіант режисера О. Бєляцького п'єси М. Кропивницького "Дай серцю волю, заведе в неволю" у Харківському театрі ім. Т. Шевченка, "Безталанна" режисера Ф. Стригуна у львівському Театрі ім. М. Заньковецької та ще більш ранньої постановки В. Шулакова "За двома зайцями" М. Старицького у Київському молодіжному театрі (нині — Молодий театр).

Сцена з вистави "Державна зрада" Р. Лапіки. 2003. С. Глова — Шевченко (у центрі).

Позбавившись багаторічних нашарувань і стереотипів радянської критики і естетики, вульгарно-класового тлумачення, митцям доводиться заново досліджувати первісний діапазон ідей та проблем, закладених у цих творах, ніби перевіряючи їх на міцність, на довготривалість і... на безсмертя.

Театри неупереджено й розкуто поводяться з цими "іконами" української класичної культури, шукають і знаходять у них первісний зміст історичних колізій, актуальність загальнолюдських конфліктів та живих пристрастей. Унаслідок цієї ревізії, очевидно, програмними в творчості відомих письменників будуть вважатися зовсім інші п'єси, ніж доти.

Переосмислення та переоцінка творів української класики відображається навіть у зміні назв. "Чарівниця" — вистава Д. Богомазова за "Безталанною" І. Карпенка-Карого (Театр на Лівому березі); "Нехай одразу двох не любить..." за "Ой не ходи Грицю..." М. Старицького, поставлена М. Яремківим у тому ж театрі; "Гроші" за "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого (режисер — М. Яремків, Харківський театр ім. Т. Шевченка); "Апокрифи" В. Кучинського за "На полі крові" та "Йоганна, жінка Хусова" Лесі Українки у Львівському молодіжному театрі ім. Л. Курбаса; "Кохання в стилі бароко" — переробка Я. Стельмаха "Паливоди XVIII століття" І. Карпенка-Карого; "Засватана-невінчана" В. Бегми за п'єсою "Лиха іскра поле спалить і сама щезне" І. Карпенка-Карого у Київському театрі ім. І. Франка; "Пристрасті дому пана Г. П." за Оленою Пчілкою "Суджена — не огуджена" (режисер — В. Чхаїдзе у театрі "Колесо"). Цей перелік можна продовжувати. І характерно, що до такої заміни вдаються найсучасніші, модерно мислячі режисери. Звичайно, тенденція поширюється й на світову класику. Важливо, що йдеться не

Сцена з вистави "Оргія" Лесі Українки. 2004.

лише про зміну назви, а про заміну жанру, епохи, проблематики, ідейного спрямування — і цей новий твір повинен інакше називатися.

У класичній драматургії зафіксована історія народу й культури, його мистецька думка та ментальність. Але все, що відбувається на сцені, відбувається тут і тепер, бо сучасний кін не є місцем історичних реконструкцій. Тому автори вистав вдаються до осучаснення, рішучого, категоричного, беззастережного, аж до перенесення дії у наші дні. Так, у "Хазяїні" І. Карпенка-Карого у постановці Ф. Стригуна на сцені львівського Театру ім. М. Заньковецької встановлений фрагмент статуї Свободи з піднятою рукою, телевізор, що виголошує промови про "перебудову в усіх сферах..." Робітники Пузиря ідуть здавати порожні пляшки. І головне — Ф. Стригун ідейно переосмислює твір та центральний образ Хазяїна — справжнього господаря, який, і помираючи, до останнього подиху (буквально до останнього) буде дбати про господарство, а не про власне здоров'я.

У спектаклі С. Данченка "За двома зайцями" М. Старицького дія перенесена за допомогою сценографії в антураж постперебудовчого базару — початок 90-х рр. XX ст., коли тільки торгівля "з колін" рятувала населення. На цьому тлі серед строкатого ганчір'я "секонд хенду", розвішаного "базарною перекупкою" Секлетою, розгортається бурхлива діяльність Голохвостого, якого актор В. Гнатюк показав сучасним "новим українцем".

На сцену повертаються маловідомі, незаслужено забуті, напівзаборонені, визнані несценічними твори. З них, як із цеглинок, відновлюється цілісний образ духовної (і не лише) культури й мистецтва. З анналів видобувається "Шантрапа" П. Саксаганського і з успіхом іде в київському театрі "Колесо". Широким фронтом рушають "несценічні" драми та драматичні поеми Лесі Українки "Одержима", "Оргія", "На полі крові", "Бояриня", "Йоганна, жінка Хусова", "У катакомбах" — драми ідей, а не характерів. Нарешті театр до них "доріс" і може з приводу цих ідей висловитись. Особливо вони вподобані сучасними "модерністами".

Придатними для сцени виявилися і твори Г. Сковороди "Сад божественних пісень" (у "Сузір'ї"), "Благодарний Еродій" (у Львівському молодіжному). У

той же час усе ще залишаються не втіленими, "не повернутими" на сцену легендарні "Про що тирса шелестіла" і "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Співочі товариства" та багато інших п'єс В. Винниченка, Б. Грінченка, "Оборона Буші" С. Старицького, "Куди вітер віє" С. Васильченка, "Майстри часу" І. Кочерги, не кажучи про літературу і драму діаспори: поетичний "Провулок Святого Духа" І. Чолгана, твори Л. Коваленко "Героїня помирає в першому акті" і "Домаха", драми Ю. Косача та І. Костецького. Окрім Р. Лапіки, чия "Державна зрада" поставлена у львівському Театрі ім. М. Заньковецької.

Театри активно звертаються до українських водевілів — цієї малознаної сторінки вітчизняного сценічного мистецтва, жанру "несерйозного", розважального і тому не шанованого в радянський період, а отже, майже протягом усього XX ст.

Неодноразово втілюються легендарні "По ревізії" М. Кропивницького, "На перші гулі" С. Васильченка. Під назвами "Українські вечорниці", "Українські бувальщини", "Український waudeville" йдуть вистави за цими творами у постановці К. Пивоварова, Р. Валька, С. Моїсеєва. Крім них, нове сценічне життя отримують "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Бой-жінка" Г. Квітки-Основ'яненка, "Москаль-чарівник" І. Котляревського та багато інших відомих і маловідомих творів цього жанру. Вони відкривають забуті сторінки української минувшини й українського мистецтва. Особливо численні втілення "За двома зайцями" М. Старицького. П'єсу ставлять Р. Валько в Ніжині, М. Яремків у Харкові, Г. Касьянов у Чернігівському молодіжному театрі, С. Данченко у Театрі ім. І. Франка та в багатьох ін. Якщо додати виставу В. Шулакова у київському Молодому театрі, яка продовжувала йти на сцені всі ці роки, й телевізійний мюзикл, то слід визнати, що п'єса Старицького є на сьогодні найпопулярнішим твором української драматургії.

Нове прочитання отримує і "Наталка Полтавка" І. Котляревського, яку ще в XIX ст. називали "прабабусею української драматургії". П'єсу теж ставлять численні театри: С. Моїсеєв — у Закарпатському українському драматичному театрі в Ужгороді, Ф. Стригун — у львівському Театрі ім. М. Заньковецької, А. Аносов — у Київському театрі ім. І. Франка і багато інших колективів. "Земля" О. Кобилянської поставлена І. Равицьким в Одеському українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька як притча про Каїна й Авеля.

Очевидно, саме найвідоміші, найбільш "заграні" твори викликають особливе бажання їх аналітичного переосмислення з метою відновлення майже втраченого змісту і сприйняття. Оскільки їхній зміст у контексті нової реальності видається зовсім іншим, ніж той, що вбачався митцям та критиці попередніх років. Нового прочитання зазнають "Кайдашева сім'я" за І. Нечуєм-Левицьким в Молодому театрі та в Театрі ім. І. Франка, "Украдене щастя" І. Бориса у Харківському театрі ім. Т. Шевченка та В. Юрціва у Рівненському музично-драматичному театрі. Це саме ті твори, з яких необхідно стерти "хрестоматійний глянець" і струсити порох традицій — дореволюційного побутописання й радянської ідеологізації.

Театр заново відкриває українську народну сміхову традицію як культурно-історичний, естетичний феномен у її гротескових, фольклорно-магічних та карнавальних формах. На сцені йдуть різноманітні "Українські вечорниці", "Бувальщини", водевілі, "Конотопська відьма" І. Нечуя-Левицького. Інсценізу-

ються народні анекдоти, жарти. Театри показують вертепні вистави і твори Гоголя, потрактованого як українського письменника, знавця народних вірувань, звичаїв і забобонів: парафраз "Вія" під назвами "Спокуса Хоми Брута", "Хто зрадить Брута", "Сорочинський ярмарок". У таких спектаклях постановники нерідко використовують традиції народної гри і народної драми, ретельно відтворюють народні обряди, регіональні особливості народного костюму, побуту, мелосу. В них демонструється комедійно-сміхова українська транскрипція карнавальної естетичної моделі. Такий напрям пов'язаний із інтересом до відродження українського фольклору, народної традиційної культури, яка поширюється в суспільстві і захоплює мистецтво, медіапростір. У ці роки нового дихання набувають дослідження народного костюму, житла, пісень, обрядів, ремесел; вони переходять у газети, радіо, телебачення. На цій хвилі виникає і таке явище, як фольклорні гурти й театри. Вони є у кожному місті, селищі, районі, навчальному закладі — дитячі та дорослі самодіяльні колективи, які реконструюють і розігрують в особах народні обряди — весняні, купальські, різдвяні, весільні й співають відповідні пісні.

В Україні після проголошення незалежності виникають нові національні театри. Один із перших — єврейський театр "Мзалтов" під керівництвом Г. Мєльського. У 1992 р. створено Угорський драматичний театр у м. Берегово, яким з першого дня керує талановитий випускник Київського інституту театрального мистецтва Атілла Виднянський. Він ставить угорську та європейську драматургію. Київський національний університет ім. І. Карпенка-Карого почав випускати акторсько-режисерські курси для національних театрів — єврейський та кримськотатарський, на основі котрого створений театр в Криму, продовжуються регулярні набори на російські курси.

Працює циганський театр І. Крикунова "Романс". Російський театр в Україні залишається послідовником реалістичного психологічного мистецтва. У своєму репертуарі він орієнтується на твори, що мали успіх у театрах Росії, а також звертається до української драматургії.

У драматичному мистецтві на рубежі XX—XXI ст. відбувається певне розшарування — поляризація. Поміж цими полюсами є свої градації. На одному — театр, який зневажливо звуть бульварним, традиційним, касовим, масовим, театр традиційних і зрозумілих для глядача форм та змістів, де є п'єса з сюжетом, характерні персонажі, діалоги й монологи, антракт і фінал. На другому полюсі — театр авангардний, експериментальний, постмодерний, постнеокласичний, часом андеграундний, в якому часто немає сюжетів, а є "мотиви", немає героїв, а є "Голос" або "Душі". Це мистецтво елітарне, воно вимагає фахового глядача, це театр для театралів, фахівців.

Домінування стилю, постмодерні принципи захоплюють дедалі ширші території, іронія, пародія починають превалювати у ставленні до дійсності також у традиційному театрі. В усякому разі цілковита серйозність зазнає фіаско. Нестабільність світоустрою та постійні соціальні зрушення, політичні та економічні кризи і зміни, як на пострадянському просторі, так і в Європі, знаходять художнє відображення в ігрових тенденціях сучасного мистецтва театру, літератури, живопису, частково в кіно. Постійна зміна суспільних реалій породжує образ тотальної гри — єдино прийнятної форми адаптації свідомістю цих перманентних змін. Ігрова форма зображує життя як безперервну зміну

ролей, кожна з яких не є остаточною, справжньою і єдино можливою, а гру та зміну ролі як "форму існування матерії".

Загальні тенденції розвитку сучасної культури перетворюють драматичний театр на елітарне мистецтво так само, як свого часу оперний, концерти класичної музики, станковий живопис, котрі тепер витіснені значно масовішим кіно, відео, поп-музикою. Тому напрям немасового театру видається магістральною перспективою його розвитку, а не приреченим на існування десь на маргінесах культурного життя видом мистецтва.

У мистецтві XX ст. людська особистість, індивід поступово відходить на другий план. Ця тенденція продовжується і в XXI ст. Процес, що розвивається в такому напрямі породжує своєрідний "театр без героя".

У театральних виставах XX ст. середовище стає рівноправним з персоною. Воно має власний "текст" нарівні з дійовими особами і його повідомлення розгортається впродовж сценічної дії. Середовище — більше не тло, на якому виступає протагоніст. Твори XIX ст. мали назви за іменами головних героїв — "Граф Монте-Крісто", "Нора", "Тартюф", "Дон Жуан", "Микола Джеря". Нині мистецтво театру, драматургії досліджує не постаті, а процеси, героєм стає проблема, час загалом. У структурі сценічного твору спостерігається акцентуація хронологічних характеристик подій — вистави в стилі ретро, зсуви часу, перенесення дії в іншу добу характерні для багатьох сучасних творів не тільки театру, а й інших видів мистецтва. Тенденція, що властива світовій культурі, заявляє про себе ще у фільмі "Амаркорд" Ф. Фелліні, її відображає низка фільмів М. Михалкова: "П'ять вечорів", "Раба кохання", "Незакінчена п'єса для механічного піаніно", "Стомлені сонцем", де основним, найбільш потужним формоутворюючим засобом став естетизований, любовно вимальований художній образ часу. Так само й у вітчизняних театральних виставах стилізацію ознак певної епохи можна бачити у численних "українських вечорницях" і "бувальщинах", про які вже йшлося, де стилізувався образ патріархального українського села доіндустріальної доби. Перенесення дії в іншу добу характеризує "Енеїду" В. Грипича й "Енеїду" С. Данченка, "Хазяїна" Ф. Стригуна, кращі вистави А. Жолдака та багато ін.

Особистість з її внутрішнім переживанням — нерідко лише одна з барв у загальній картині, одна нота у загальній симфонії, і то не головна. Але це не ознака регресу, а бажання охопити масштабніші явища, ніж одна людська доля, відтворити долю покоління, епоху, загальне світовідчуття людства.

5.8. Сценографія

Становлення української сценографії — особливий перехідний її період, що охоплював, починаючи з 1907 р., перші два десятиріччя XX ст. Йдеться про перехід від реалії, коли до оформлення вистав на стаціонарній сцені вперше був залучений професійний художник (як це сталося у Театрі М. Садовського у Києві), — і до унормованості штатної посади вже не декоратора, а митця-професіонала у стаціонарних сценічних колективах тогочасної України. Водночас це ще й період якісного підвищення її (сценографії) естетичного рівня, коли нові художні ідеї, котрі, як відомо, завжди легко долають будь-які національно-мистецькі кордони, підхоплювалися і починали плідно роз-

виватися, демонструючи спроможність до елітарного творчого мислення художників української сцени...

Нові художні ідеї, характерні для європейської сценографії початку XX ст., до продукування яких згодом почали долучатися й українські митці, не можна розглядати поза загальноісторичним контекстом так званої *декораційної системи*, принципи якої — починаючи із XVI ст. і завершуючи початком XX ст. — були домінантними в оформленні вистав європейських театрів. Ці принципи полягали в тому, що декорація репрезентувалася глядачам насамперед як станкова картина, "обрамлена" (театральним) порталом сцени-"коробки". Отже, як картина (найчастіше живописна, із додатком архітектурно-об'ємних деталей), відтворена, скажімо, за допомогою живописного задника і живописних же куліс, хоча й у просторі сцени, але за законами образотворчого мистецтва. Тому її авторами вже не могли бути аматори-виконавці, як це спостерігалося за реалій прасценографії (передусім функціонально-ігрової); декораційна система своїй появі, як і своєму пануванню протягом чотирьох століть, завдячувала виключно художникам-професіоналам, причому не тільки живописцям, але й графікам, архітекторам, а також іншим репрезентантам образотворчого мистецтва, запрошуваним до роботи у театрі. Тож не дивно, що протягом усього часу розвитку декораційної системи (інакше — етапу *театрально-декораційного мистецтва* в історії сценографії) оформлення у виставі, зображуючи місце дії, нерідко переставало бути другорядним чинником вистави; натомість, відбираючи у актора-виконавця левову частку уваги глядачів, ставало чинником першорядним, тобто нерідко виступало як самодостатнє, самоцінне мистецтво у повній відповідності зі своєю образотворчою природою. Прикметно, що ця образотворча самодостатність (характерна, зокрема, для декораційної системи в історії сценографії) виявляла себе насамперед в оформленні музичних, першочергово оперних і балетних, вистав у час розквіту європейського театрально-декораційного мистецтва, який припадає на рубіж XIX—XX ст., отже, у час свого розквіту, який був репрезентований передусім діяльністю художників російської сцени, у тісній творчій співдружності з якими мужнів талант й українських митців.

Разом із тим на межі XIX—XX ст., а в основному вже на початку XX ст., у сценографії драматичних вистав повною мірою виявила себе інша тенденція, а саме: відтворення місця дії як середовища життя персонажів вистави. Тож, на відміну від характерної практики оформлення вистав у музичних театрах, художники, котрі працювали на драматичній сцені (на українській в тому числі), прагнули до зображення не узагальненого, умовного, а конкретного місця дії, найчастіше реалістично відтвореного. Інакше кажучи, прагнули продемонструвати аудиторії не стільки ефектний фон, спроможний перебрати увагу від виконавців ролей, скільки життєподібне, достовірне середовище, в якому б змогли ожити драматургічні персонажі як відомих, улюблених глядачами, так і нових п'єс.

Плідно використовуючи кращий досвід своїх попередників, а водночас і своїх колег-сучасників (притому, зрозуміло, не тільки українських режисерів), як і прагнучи синхронізувати діяльність керованого ним колективу із новочасними мистецькими тенденціями, М. Садовський вперше в історії національної культури підняв на належний рівень декораційну сторону вистав. Їх за творами національної класики у першому

стаціонарному Театрі М. Садовського в Києві оформлював, як правило, В. Кричевський. У своїй діяльності він робив акцент на використанні елементів української народної архітектури, тобто створював на сцені живописні об'ємні композиції, котрі доречно декорував мотивами прикладного мистецтва і доповнював етнографічно вивіреними побутовими деталями.

Значний крок у напрямі професіоналізації театральної декорації зробив І. Бурячок — художник європейського рівня освіти (після закінчення Київської рисувальної школи О. Мурашка вчився у Краківській академії мистецтв). Його живописна майстерність знайшла своє переконливе втілення передусім в оформленні музичних вистав, зокрема оперних (як-от "Утоплена" М. Лисенка). Живопис у поєднанні з архітектурно-об'ємними деталями був визначальним для художньої палітри І. Бурячка і в роботі над драматичними виставами на сцені того ж Театру М. Садовського (декорації і костюми до водевілю С. Васильченка "На перші гулі", 1912). Найпомітнішим у його мистецькому доробку залишається оформлення "Камінного господаря" Лесі Українки (1914). Як згадує В. Василько, вітаючи прем'єру цієї вистави: "Це була сувора, похмура Іспанія, а не шаблонна оперна, яка так часто з'являлася у інших виставах..." [1] Зробивши наголос на архітектурно-об'ємних деталях, І. Бурячок ще й зміцнив образну виразність декораційного задуму таким колоритом, що виникало переконливе враження місця подій; до того ж висока живописна культура цієї роботи художника поєднувалася ще й з мізансценічною винахідливістю, котра створювала очевидні переваги для реалізації творчих намірів постановника.

Свій вагомий внесок у формування творчого досвіду мистецтва оформлення сцени зробили й інші художники, котрі на початку XX ст. працювали у російськомовних сценічних колективах тогочасної України. Так, П. Андріяшев успішно оформив "Три сестри" А. Чехова, "Іпполіта" Евріпіда, "Саломею" О. Уайльда (всі вистави у режисурі К. Марджанова) в київському театрі "Соловцов"; переїхавши же працювати у Харків до очолюваної М. Синельниковим трупи, створив оригінальні декорації та костюми до постановки шекспірівського "Гамлета".

Не стільки роки навчання у європейських художніх центрах (Париж, Мюнхен, Краків), скільки період плідної професійної роботи художників — вихідців з України (прикметно, що зарубіжна критика вперше починає розглядати українське мистецтво як самостійне явище, що володіє значним творчим потенціалом) перетворює їх з учнів і послідовників — на соратників, а іноді (приміром, О. Екстер) — і на лідерів ними ж заснованих художніх напрямів унікального явища *пластичного авангарду*.

Очевидно, що, руйнуючи не тільки усталену форму, але й норми її сприйняття, пластичний авангард початку XX ст., або інакше — *класичний авангард*, утверджував створення нової естетичної реальності шляхом перетворення реальності, існуючої предметно. У мистецтві театральних художників ця нова естетична реальність означала насамперед утвердження в оформленні сцени *узагальненого місця дії*. Так, якщо декораційна система, що панувала протягом чотирьох сторіч (тобто починаючи із XVI ст. і закінчуючи рубежем XIX—XX ст.), репрезентувала місце дії передусім як живописний фон, створений за законами класичної перспекти-

[1] *Василько В.* Микола Садовський та його театр. — Київ, 1962. — С. 86—87.

ви, то *узагальнений образ* втілював уявлення художника про візуальну змістовність, образотворчу значимість середовища, в якому розгортається сценічна подія; тож у новій якості сценічне середовище виступало як сценографічна модель епохи, її пластично-архітектонічний імідж.

Серед течій класичного авангарду *кубізм* мав найбільший вплив на творчість українських митців. Головна причина цієї впливовості полягала в тому, що провідною театральною ідеєю початку XX ст. було створення об'ємної тривимірної декорації, тісно пов'язаної із художньою природою кубізму. На межі XIX—XX ст. роль фону перестала задовольняти не тільки декораційне, але й всі інші мистецтва, співучасні у творенні вистави. Саме тому в провідних європейських театрах як у музичних, так і в драматичних, передусім очолюваних М. Рейнгардтом, К. Станіславським та іншими провідними режисерами, на зміну мальованому оформленню (тобто живописним задникам і кулісам) приходять архітектурно-об'ємні декорації. І це не дивно, оскільки саме такі декорації створювали вигідніші можливості для побудови мізансцен, як і для пластичного опрацювання цих геометричних форм акторами. Отже, узагальнений характер такого оформлення спонукав до створення узагальненого (не побутового) образу всієї вистави.

Нові взаємини декорацій і актора означали нові суттєві зміни у структурі мистецтв, котрі, як правило, брали участь у творенні вистави, інакше кажучи, у всій складній системі мистецтв театрального комплексу. Так, свою традиційно головну, центральну роль акторське мистецтво почало втрачати. Зауважимо, що ці зміни були характерні саме для початку XX ст., коли режисура активно виборювала своє сценічне лідерство, а це неминуче означало перерозподіл ролей на користь тих театральних мистецтв, котрі ще не так давно вважалися другорядними, фоновими, як-от декораційне.

Ідеї пластичного авангарду активно сприймалися європейською режисурою, адже вони, безумовно, утверджували "нетрадиційне" руйнування усталених форм, як і створення нової підпорядкованості владних структур у театральному мистецтві. Закономірно, що "чистих" режисерів-постановників у цей період не було: з'являлися митці-"кентаври", котрі поєднували в своїй особі таланти двох, а то і трьох-чотирьох театральних професій, наприклад *актор-режисер* або *художник-режисер*; причому перша з професій не просто акумулювала певний досвід роботи на сцені, але й ставала підмурівком, черговою сходинкою, джерелом енергії для оволодіння іншим театральним фахом. Так, акторами починали свою сценічну діяльність такі згодом відомі режисери, як А. Антуан і К. Станіславський, О. Брам та Вс. Мейєрхольд, М. Рейнгардт і О. Таїров (а деякі з них надалі віддавали данину водночас цим двом професіям). І актором, і режисером, а водночас і художником був Е.-Г. Крег — автор широковідомої ідеї актора-"надмаріонетки". Драматургом, режисером, актором і (як виняток) художником виступав М. Кропивницький. У свою чергу, режисерами, акторами були М. Садовський, П. Саксаганський, котрі до того ж нерідко пропонували декораторові вже сформований задум оформлення вистави (себто певною мірою виконували ще й функції театрального художника).

Режисером-"кентавром", який розпочинав свою роботу на сцені як актор (грав у театрі "Руської бесіди", а згодом у київській трупі М. Садовського), про-

бував свої сили і в оформленні сцени (скажімо, відомий його ескіз декорації до вистави "Сонце руїни" В. Пачовського), був Лесь Курбас — найвизначніша постать українського театру XX ст. Людина європейської освіти (вчився в університетах Австрії та Польщі), Курбас, що прикметно, генеалогію своєї творчості вбачав у образотворчому мистецтві: "Якщо і можна говорити про якісь художні впливи... то їх слід віднести до малярства: від Сезанна до Пікассо..." [2]

Розширення репертуарної афіші Молодого театру відбувалося за рахунок не тільки світової драматургії (класичної та сучасної), але й передусім за рахунок сценічного втілення творів українських авторів, як-от В. Винниченка. Прикметно, що для художнього оформлення такої драматургії у її сценічному інваріанті був запрошений М. Бойчук — на той час вже широковідомий майстер, котрий у своїй діяльності успішно поєднував традиції української культури із образотворчим авангардизмом.

Першою виставою, оформленою М. Бойчуком у Молодому театрі, стала "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка (прем'єра відбулася 24 вересня 1917 р. у Києві, режисер — Л. Курбас). В її оформленні глядач вгадував притаманну так званій інтелектуальній драмі (новому на той час напряму в європейській драматургії, естетика якого також прочитувалася у творчості В. Винниченка) відстороненість експерименту, який проводився перед його, глядача, очима над людськими душами. Недарма сіре полотно куліс асоціювалося із мольбертом художника, на якому Доля, як митець, малює людські характери і створює для них екстраординарні ситуації. У другій картині продуманим розташуванням меблів (насамперед стільців, серед яких було багато поламаних, що аж різали око своїми дисгармонійними ракурсами) створювалося переконливе враження "невдалого експерименту", "зіпсованої моделі", або враження "поламаної долі", котра вже чатувала на своїх героїв.

Етапною для українського театру стала робота М. Бойчука над оформленням "Йолі" Є. Жулавського (прем'єра відбулася 12 квітня 1918 р., режисер — Л. Курбас), у якій художник широко використав принцип стилізації, причому в даному разі повною мірою далася взнаки залюбленість художника у мистецтво середньовіччя.

"Художник в українському театрі з'явився тоді, коли в Молодий театр прийшов Анатоль Петрицький... Він проробив всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі..." [3] — стверджував Курбас.

Вже зарекомендувавши себе як творець "живописних оргій" у розписах інтер'єрів театрів "малих форм" "Гротеск" і "Будинок інтермедій", А. Петрицький упевнено вирішував також складні художницькі завдання, пов'язані з різноплановістю молодотеатрівського репертуару. Так, оформлення курбасівської постановки "Царя Едіпа" Софокла (1918) являло собою образну квінтесенцію культури Давньої Греції, тобто було сценографічним еквівалентом класичних архітектурних пропорцій, у поєднанні з якими (ледь ідеалізованими, як і вдягнений у балетні хітони хор) пафоснішою виглядала трагедія людського духу.

В оформленні ж "Горя брехунові" Ф. Грільпарцера (1918) А. Петрицький навмисне переінакшує реальні пропорції предметів на сцені: у нього будинок не більший за розмірами, ніж квіт-

[2] ІМФЕ, ф. 45-5.

[3] *Курбас Л.* Сьогодні українського театру і "Березіль". — Харків, 1927.

ка латаття, яка, у свою чергу, схожа на традиційний для декорацій традиційної української вистави соняшник. Полемізуючи із двовимірністю живописних задників (приміром, шматок синього неба тримався на жердині, висуненій з-за лаштунків), художник разом із тим демонстрував майстерність стилізації і сценічно ефектну подачу деталі на сцені. В оформленні цієї вистави буяла театральність, бурхлива, бешкетно нестримна, часто на грані епатажу; причому іноді мистецтво сценографії перепліталося з акторським. Так, актор міг продемонструвати сидіння на намальованому на полотні дереві або цілком серйозно підпилювати опору виконаного засобами живопису двовимірного мосту (ці ретельно обігрувані виконавцями комедійні ситуації художник визначально запрограмував). Таким чином, оформлення Петрицького не тільки готувало ігрові ситуації, але й, виконуючи персонажну функцію, "грало" з акторами-виконавцями, а водночас разом із ними "розігрувало" глядача, пропонуючи аудиторії принципово нові умови образного сприйняття сценічного твору.

Саме завдяки Петрицькому Курбасові вдалося реалізувати, як-от у виставі "Різдвяний вертеп" (1919), широковідому ідею Г. Крега щодо актора-"надмаріонетки".

Майстерність А. Петрицького, як і його уміння бути на вістрі тогочасних сценографічних ідей, були належним чином оцінені: у 1919 р. його призначено головним художником київських театрів.

Очевидний вплив ідеї кубізму мали і на творчість В. Меллера, котрий після закінчення Київського художнього училища О. Мурашка навчався у Мюнхенській академії мистецтв, а згодом працював у власній майстерні в Парижі. Так, в оформленні вистави, створеної за анонімним французьким фарсом "Адвокат Патлен" (1919), як і в сценографії "Весілля Фігаро" Бомарше (1920) у Російському пересувному театрі, що "стаціонарував" у Києві, він створив об'ємні тривимірні декорації, акцентуючи саме геометричні форми.

Починаючи з квітня 1919 р., коли Молодий театр об'єднався з Державним драматичним, центр сценографічних, а разом із тим і режисерських пошуків в Україні перемістився у спільно утворений Перший державний драмтеатр УРСР ім. Т.Г. Шевченка. Тут плідно співпрацював В. Меллер із К. Бережним над "Мазепою" Ю. Словацького (1921), із О. Смирновим — над "Весіллям Фігаро" Бомарше, новою сценічною версією вистави, яка вже здобула успіх у глядачів Російського пересувного театру.

Однак більшість вистав новоствореного сценічного колективу все ж оформлював А. Петрицький.

Вже з першої дії вистави "Північні велетні", створеної за п'єсою Г. Ібсена "Завойовники з Хегельланда" (1921), художник для посилення трагедійної напруги сценічних колізій експресивно загострює форми, підкреслює в об'ємах вуглуватість, а іноді розкладає окремі форми на геометричні площини (наприклад, застосовує мотив сегмента, зображуючи щогли кораблів вікінгів). Декорації у виставі були тривимірними, заповнюючи собою увесь простір не тільки по горизонталі, але й по вертикалі, разом із тим виконані в темних, похмурих тонах, вони створювали переконливий сценографічний образ.

Широкий спектр сценографічних ідей, які демонстрували у Першому драмтеатрі УРСР А. Петрицький та В. Меллер — провідні для цього колективу художники, доповнювався ще й варіантом так званої *режисерської сценографії*. Саме таким чином була оформлена од-

на з найвизначніших вистав українського театру початку XX ст. "Гайдамаки" за Шевченком (1920). Незважаючи на те що на афіші цієї вистави було вказане ім'я художника (на прем'єрі у березні — К. Єлеви і В. Лісовського, а вже після поновлення у червні — А. Петрицького), очевидно, що за концертною відсутністю декорацій, хореографічною відкритістю сценічної площадки, репрезентованої "в сукнах" (на нейтральному сірому тлі рельєфнішими виглядали мізансцени, виразнішими — костюми персонажів), прочитувався саме продиктований режисером першозадум оформлення цієї інсценізації хрестоматійного твору. Прикметно, що хор (група актрис), вдягнений у полотняні сірі (в тон кольору лаштунків) сорочки, підперезані червоними поясами-крайками, подекуди виконував також роль завіси, тобто виконавці ставали функціональною складовою сценографії вистави. Використання актора як інструмента оформлення — новий для тогочасного українського театру прийом, застосування якого засвідчило зрілість національної режисури, як і її високу професійну майстерність, здобуту, зокрема, на шляхах пріоритетного використання виражальних засобів сценографії у формуванні цілісного образу вистави. Реальністю театрального процесу в Україні ставала нова важлива тенденція: взаємопроникнення (переплетення) режисерських та сценографічних ідей, інакше кажучи, тенденція співтворчості (або "співпостановництва", за виразом В. Меллера) у виставі режисера й художника.

Наприкінці 1910-х рр. ще одним містом, окрім Києва і Харкова, на підмостках якого відбувалося становлення української сценографії, стає Одеса. Тут у місцевому Камерному театрі, керованому К. Міклашевським, успішно працює молодий художник родом із Херсонщини М. Андрієнко-Нечитайло. Закінчивши Санкт-Петербурзьку школу Товариства сприяння мистецтв (директором якої був М. Реріх — один із "стовпів" "Мира искусства"), він у своїх перших сценографічних роботах, як-от в оформленні "Електри" Гофмансталя, "Близнюків" Плавта та ін., закономірно опрацьовує ті художні ідеї, що раніше вже апробовувалися "мирискуссниками". Зокрема, працюючи у 1918—1919 рр. над сценографією вистави "Чудо Теофіля" Рютбефа, М. Андрієнко-Нечитайло свідомо орієнтується на оформлення цього ж міраклю у Старовинному театрі (Москва), здійснене його вчителем І. Білібіним. Так, сценографія молодого українського художника позначена тією ж чіткістю малюнка, тим же використанням принципів симультанності, характерних для декорацій середньовічного театру, що і у І. Білібіна. Прагнення творити декорації "великого стилю" не могло бути реалізованим в умовах соціальних катаклізмів, характерних для рубежу 1910—1920 рр., тож молодий художник опиняється за кордоном, де успішно працює в театрах Бухареста, Праги, Парижа, отже, стаючи представником "діаспорного варіанту" української сценографії.

Час соціальних катаклізмів, революційних перетворень в житті суспільства, коли народні маси самі творять свою історію, — це завжди час театру (в усіх його складових, включаючи, незаперечно, і сценографію) як масового мистецтва, обернутого у своїй творчій активності до найширшої аудиторії. Численними є приклади використання професійною сценографією досвіду з оформлення вуличних маніфестацій, як і різного роду театралізованих масових дійств, досвіду, втіленому, приміром, в роботі над постановкою "Містерії-буф" В. Ма-

яковського у Героїчному театрі-студії в Харкові (режисер — Г. Авлов, 1921), що стало етапним явищем в історії українського мистецтва. Автора сценографії цієї вистави О. Хвостенка-Хвостова не влаштовувала маленька сценічна площадка, тож художник значно розширив її, використовуючи проходи партеру, ложі, а також балкони ярусів. Центром оформлення ставав декорований станок, який обрисами нагадував земну півкулю; планшет сцени і частина партеру дотепно трансформувалися у "ковчег", "пекло", "рай". Куліси й задник були прикрашені численними панно із зірками та кометами. І на цьому фантастичному різнобарвному фоні розігрувалися усі складні перипетії боротьби "нечистих" із "чистими". Перші були вдягнені реалістично; другі ж нагадували буфонні "соціальні машкари", ніби транспоновані з оформлення масових театралізованих свят.

Сценографія музичного театру рубежу 1910—1920-х рр. репрезентована насамперед оформленням вистав, здійснених у Державній українській музичній драмі. Оскільки у сфері постановки музичних спектаклів національна режисура ще не склала міцних традицій, свої суто постановницькі прийоми вона запозичувала у театрі драматичному, а це створювало умови для перенесення досвіду сценографії драматичних вистав в оформлення опер та балетів. Так, похилий станок (пандус) в "Утопленій" М. Лисенка (1919) — деталь, перенесена А. Петрицьким із практики сценографії драматичних вистав, як перенесено було і самий принцип оформлення — узагальнено-умовний, притаманний спільній роботі цього художника із режисерами, зокрема з Курбасом на молодотеатрівській сцені.

Якщо у декораторів, котрі долучалися до оформлення класики (музичної зокрема) в театральних колективах корифеїв національної сцени, оформлення нерідко нагадувало реалістичні пейзажі українських живописців кінця XIX ст., то сценографія А. Петрицького до згаданої вистави могла б, певніше, бути порівняною з імпресіоністичним полотном або навіть з імпресіоністичним диптихом. Так, біло-рожево-бузкова гама першої дії вистави поступалася місцем зелено-сріблясто-синій третьої, де освітлені місяцем дерева, кущі, зарослі очеретом плеса скоріше вгадувалися, ніж вимальовувалися (подавалися не стільки вони самі, скільки їхні тіні). Тож завдяки стилістично виразному, цілісному у своїй кольоровій динаміці оформленню музична драматургія опери Лисенка отримала повноцінний образотворчий еквівалент.

Працюючи над ескізами до нездійсненої у тому ж театрі постановки "Тараса Бульби" М. Лисенка, А. Петрицький, незважаючи на властиве йому прагнення до експериментаторства, виявив зрілу стриманість, не дозволивши собі кардинально переінакшити відстояні у національній свідомості й культурі форми. Основний шлях, обраний молодим художником, скажімо, у створенні сценічного варіанту народного одягу, — це вивільнення костюма від усього необов'язкового, мішурного. Синтезуючи найтиповіше у народному костюмі, художник часто звертається до аналогічного досвіду узагальнення, набутого образотворчим мистецтвом (зокрема, живописом). Так, згадані ескізи оформлення до "Тараса Бульби" за манерою виконання нагадують старовинні українські портрети XVII—XVIII ст.; причому Петрицького захоплює не тільки їх монументальна форма, але й закладена в них (приміром, в ті портрети, котрі зображували кращих представників українського козацтва) ідея мужнього, крицевого характеру. Тим-то ескіз костюма Та-

раса Бульби — це водночас ескіз портрета головного героя із недвомовно окресленим "зерном ролі". У кольоровому вирішенні (як і у схильності до орнаментальності) згаданих ескізів відчувається особлива стилізація, характерна для українських художників (не тільки театральних), котрі широко й успішно використовували у своїй практиці мотиви та образи українського бароко.

Вагомий внесок у сценографію музичних вистав рубежу 1910—1920-х рр. в Україні зробив В. Меллер, оформлюючи балетні постановки Б. Ніжинської, зокрема, "Місто" С. Прокоф'єва, "Маски" Ф. Шопена, "Мефісто" Ф. Ліста. У своїй творчій діяльності Ніжинська розвивала художні ідеї балетних вистав так званої дягілєвської антрепризи (інакше — "російських сезонів") в Парижі (вона, як і брат, відомий танцівник В. Ніжинський, була учасницею багатьох її постановок).

Закономірно, що, співпрацюючи з Ніжинською, Меллер послідовно втілював у життя й реформу танцювального костюма, основні принципи якої були закладені ще у творчій діяльності художників "російських сезонів", зокрема Л. Бакста. Так, у меллерівських ескізах усі фігури артистів балету подавалися у русі, причому у настільки виразному, що унаочнювалася "підказка" артистові-виконавцеві пластичного малюнку його ж таки хореографічної партії. Цим художник досягав враження не тільки граничної виразності малюнка, але й, здавалося, іноді пропонував побудову декоративно бездоганної художньої формули сценічного руху.

1920-ті — перша половина 1930-х років — особливий період для українського мистецтва оформлення сцени, отже, період, за яким вже в нинішній історії утвердилася усталена назва "сценографія класичного авангарду" [4].

Очевидно, що вищезазначене п'ятнадцятиріччя є особливим відрізком часу і для європейської сценографії: сповненим яскравих, авангардних пошуків, як і плідного використання кращого досвіду, набутого протягом всієї історії мистецтва оформлення сцени, отже, є особливим часом і для європейської сценографії, у сфері якої починаючи з 1920-х рр. творчість українських театральних художників стала активно виборювати авангардні позиції.

Закономірно, що на сценах європейських театрів починаючи з рубежу 1910—1920-х рр. одночасно співіснували дві основні системи оформлення вистав: *ігрова* й *декораційна* [5], котрі викристалізувалися протягом всієї історії мистецтва сценографії. Причому співіснували взаємозбагачуючись, контаміновані в образному рішенні сценічного твору, тим самим готуючи передумови для виникнення нової художньої системи. Прикметно, що в цей час жодна з *основних функцій мистецтва оформлення вистав* (*ігрова* й та, що була покликана репрезентувати місце дії, *декораційна*, як, зрештою, і *персонажна*) більше не домінувала, як це було характерно для історичного досвіду сценографії; тепер означені функції могли бути зіставленими та поєднаними в спектаклях у будь-яких варіантах, провокуючи виникнення поліфункціональності.

В основу створення нової сценографічної системи покладалися спільні естетичні відкриття, репрезентовані європейським образотворчим мистецтвом першої третини XX ст., пов'язані насам-

---

[4] Див.: *Красильникова О.* Українська сценографія 20-х років у системі "класичного авангарду" // Сучасність. — 1993. — № 12.

[5] *Березкин В.И.* Искусство сценографии (от истоков до начала XX в.): Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. — Москва, 1987.

перед із досягненнями так званого *пластичного* (інакше — класичного) *авангарду*. Його основні напрями: *кубізм, футуризм, супрематизм, експресіонізм, абстракціонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм* тощо — мали визначальний вплив на розвиток сценографії, як і на формування у сфері цього мистецтва нових принципів образного мислення. Тож вищезазначені авангардні напрями пластичних мистецтв відкрили перед театральними художниками, захопленими образотворчим авангардизмом, можливості нових підходів до створення узагальненого місця дії, передусім за принципами, що були характерні для оформлення народних ігор і обрядових видовищ, — втім хоча й за знайомими (притаманними ще допрофесійним театральним формам) принципами, однак кардинально перетвореними в епоху кубізму вже на основі актуальних засобів виразності. На рубежі 1910—1920-х рр. об'єктом зображення у сценографії ставало вже не місце дії (як за панування так званої декораційної системи), а сама сценічна дія, наслідком чого і стала зміна систем оформлення вистави. На відміну від традиційних декорацій, що часто зображували на сцені місце дії життєподібно й конкретно, так званий *узагальнений образ*, який став знаковим для нової (поліфункціональної) сценографічної системи, скоріше був пластичним образом тієї культурної епохи, у часових та просторових межах котрої відбувалися сюжетні перипетії сценічного твору.

Прикметно, що українські художники-авангардисти, повертаючись на рідну землю після років навчання в європейських художніх центрах, у своїй самостійній роботі прагнули не тільки транспонувати ідеї нових образотворчих течій на національну сцену, але й, розуміючи, що естетика авангардизму у сценографії постала із принципів оформлення (як і костюмування), характерних ще для пратеатральних форм, ставили собі за мету відшукати ідеї, співзвучні авангардистським, в українському народному мистецтві, зокрема долучаючись до ретельного аналізу етнографічних раритетів. Так, властива кубізму (як і певною мірою конструктивізму) ідея геометризації об'ємів та форм ретельно відстежувалася українськими сценографами у традиційному національному костюмі, а значить, і репрезентувалася у творенні його сценічного інваріанту, де вкотре акцентувалося коло — дівочий вінок, ритмізовані паралелі стрічок, які струменіли від згаданого вінка, сегменти білих рукавів, вишитих переважно хрестиком, темний або світлий прямокутник фартуха на контрасному фоні геометрично організованого малюнка плахти. Саме цю очевидну геометричну основу, яка апріорі структурувала декоративність національного костюма, широко апробовували у своїй діяльності художники українського театру, насамперед А. Петрицький.

Використовуючи досвід оформлення маніфестацій (як і виготовлення вуличних декорацій для різного роду масових свят), мистецтво сценографії дуже швидко трансформувало свій колишній, традиційний для сцени-"коробки" імідж декоративної рамки для акторської гри. Натомість набуло нового затребуваного театральним авангардом іміджу активного чинника сценічної дії, в основу якого було покладено важливу ідею зовнішньо і внутрішньо дієвої декорації. Причому очевидно, що ця, визначальна для тогочасної сценографії (в тому числі й української) ідея могла бути реалізована тільки в умовах утвердження принципів режисерського театру, як і подальшого зростання ролі художника у творенні вистави. Ви-

никнувши в руслі кардинальної для XX ст. тенденції поглибленого синтезу мистецтв театрального комплексу, означена ідея існувала в тісному єднанні зі ще однією, а саме: з характерною для сценографії класичного авангарду ідеєю використання фігури актора як невід'ємної складової оформлення, як його продовження.

У процесі практичної реалізації вищеозначених ідей виникає особливий тип сценічного костюма — так званий прозодяг (єдиний для більшості учасників вистави), в якому актори перетворювалися на масу, що, у свою чергу, кольорово зливаючись із речовим оформленням, сприймалася єдиною просторовою композицією. Поштовхом для створення прозодягу стали враження театральних художників від маніфестацій та різного роду святкувань (зокрема, під час роботи над їх оформленням) доби революційних перетворень, під час яких народні маси, котрі вщент заповнювали площі й вулиці міст, були основними дійовими особами і водночас ними ж, масами, організованим середовищем, отже, дієвою декорацією-фоном.

Очевидно, ці ж враження підказали художникам ще одну ідею, а саме перенесення акценту в оформленні з декорації на костюм. Так, розповідаючи про постановку "Карнавалу" (за "Лілюлі" Р. Роллана) у Театрі ім. Гн. Михайличенка у 1923 р., режисер М. Терещенко через багато років пригадував як найефектніші такі візуальні моменти: "Свободу, озброєну батогом", "Рівність, яка тримала в руках ножиці (ними вона підстригала усе те, що вирізнялося із буржуазної респектабельності)", "Братство у вигляді Людоїда із виделкою...", "Істину із заткнутим кляпом ротом" [6] тощо. Тож В. Меллер, котрий працював над оформленням "Карнавалу", основний акцент у сценографії вистави зробив на костюмах, майже повністю вивільнивши сцену від декорацій, образно обігруючи їх разом із режисером у різноманітних ситуаціях.

Українські театральні художники широко використовували прозодяг також у так званих агітвиставах, де головним героєм виступала народна маса, як-от "Жовтень" (оформлення В. Меллера), прем'єрою якого у листопаді 1922 р. відкрилося Мистецьке об'єднання "Березіль", або, скажімо, "Жовтневий огляд" (1927) у тому ж театральному колективі (сценографія Д. Власюка й Є. Товбіна). Отже, вдягаючи акторів у прозодяг, художник, як правило, знаходив можливості (зрозуміло, координуючи свій задум із режисерським) використовувати одноколірну рухливу масу як невід'ємну складову оформлення.

Прикметно, що у *конструктивізмі* знайшла свій вияв і характерна для театрального авангарду тенденція подальшого поглиблення синтезу усіх мистецтв, що беруть участь у творенні вистави. Пригадуючи творчі взаємини із режисером у цей час, В. Меллер писав: "У камерність театру ввірвався вихор нових ідей, увійшов новий глядач; на майже голій сцені зазвучало щире, закличне і ясне... слово. В процесі розвитку... театру, який починався, необхідно було знайти нові засоби для театральної образності... тому режисер і художник шукали рішення заново, не канонізуючи знайденого: робота художника переплітається із роботою режисера..." [7]

Важливу роль в утвердженні конструктивізму на українській сцені відіграв Л. Курбас — головний режисер МОБу: на початку 1920-х рр. він проголошує гасла "економії, конструкції,

[6] *Терещенко М.* Крізь лет часу. — Київ, 1974. — С. 30.

[7] *Меллер В.* Сопостановщики // Театр и драматургия. — 1935. — № 7. — С. 14.

утилітарності, намагається переосмислити під цим кутом зору усі елементи театрального синтезу" [8].

Симптоматично, що для "березільської" постановки драматургію "Газу" було перероблено таким чином, щоб відчувалася естетика агітвистави. Отже, перше, що бачив глядач, заходячи до зали, — це надпис "Газ" на задній кам'яній стіні сцени. Розташовані на третьому плані кран і ферми (їх чорні силуети чітко окреслювалися на фоні червоної цегли) сприймалися як данина індустріальній атрибутиці. Прикметно, що у 1923 р. це ще не стало модою у сценографії, тож художник Меллер лише реалізовував власні прогностичні ідеї. Перший і другий плани сцени займали різновеликі напівкруглі станки, а також складної конфігурації деталі: їх призначення важко було зрозуміти на початку сценічної дії, однак художник створив своєрідний емоційний образ ворожого людині "механічного середовища".

Переробляючи цю п'єсу Г. Кайзера, Курбас головною зробив масу. До того ж (відповідно до естетики театралізованих народних свят) персонажі "Газу" були репрезентовані як два ворожі угруповання, візуально означені за принципом контрасту. Так, костюми розроблялися з урахуванням зрозумілої широкому глядачеві гротесково-знакової атрибутики: на фраку Інженера — кольорові геометричні креслення, на кітелі Офіцера — яскрава мішень; костюм Сина мільярдера — це напівфрак-напівкомбінезон. Робітнича маса вдягнена в одноманітний прозодяг (правий рукав у кожного засуканий, що мало підкреслювати працелюбність). За задумом постановника, маса виступала як єдиний багатоголовий, багаторукий живий організм, несвідомий своєї сили на початку сценічної дії та вдесятеро могутніший наприкінці: вже на практиці переконаний в дійовій ефективності колективного "я".

Використання сценічного оформлення акторами ретельно продумувалося: на сцену повільно витікала пролетарська маса, яку, за сюжетними перипетіями, загроза голоду змушувала йти на виснажливу працю; далі ця маса мізансценічно винахідливо розтікалася по вибудуваних художником станках, поділяючись на групи, котрі знову ж таки повільно починали виконувати ритмічні рухи. Образ виникав несподівано: перед глядачем поставали вже не групи персонажів, а деталі велетенського "механізму", який раптом ніби прокинувся, ожив, запрацював, розкрився у всій своїй видовищній виразності. У сцені вибуху газу оформлення не тільки мізансценічно вигідно подавало розпластані акторські тіла, це був знову-таки образ щойно поламаної складної "машини", як водночас і образ понівечених людських життів. Важливо підкреслити: актор на сцені був і складовою "механізму", і персонажем, а отже, існував водночас у двох іпостасях. Тож глядач міг паралельно захоплюватися суто художньою знахідкою, а разом з тим співчувати трудівникові (одному із тих, хто складав масу), перетвореному в умовах підневільної праці на додаток до "машини", що становило суть постановницького задуму Л. Курбаса та В. Меллера.

«У "Газі" вся "машина" власне і є перетворення» [9], — зазначав Курбас. Оскільки внесок художника у творення означеної "машини" недвозначний, варто вести розмову про сценографічне перетворення, у реалізації якого активну

[8] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. — Київ, 1987. — С. 104.

[9] *Курбас Л.* Із творчої спадщини. — Київ, 1988. — С. 258.

участь брав і актор, і, зрозуміло, режисер, без якого жодний концептуальний художницький задум не міг бути у виставі реалізованим. Сама суть *перетворення* (терміна, введеного у теорію сценічного мистецтва самим Курбасом і водночас ним самим інтерпретованого як образне іншомовлення, художній знак життєвого матеріалу) полягала в тому, що кожен митець (той же художник або актор), котрий хотів би оволодіти майстерністю перетворення, повинен був би навчитися мислити як режисер, тобто категоріями усієї постановки. Сценографічні перетворення були притаманні оформленню ще однієї вистави МОБу — "Джиммі Хіггінс" за Е. Сінклером (1923), де ефектно-плакатно (відчувався "генетичний зв'язок" із досвідом оформлення вуличних маніфестацій) розвінчувалися державні діячі деяких європейських країн. Так, світлом створювалося таке враження, що ці персонажі (вбрані, що прикметно, у фраки, прикрашені великими стрічками через плече кольорів національних прапорів Англії, Франції, Бельгії, Сербії тощо), розміщені кожен на невеличкому узвишші-площадці, ніби зависали у повітрі, образно кажучи, відривалися від землі.

Захоплення конструктивізмом було притаманне не тільки діячам Мистецького об'єднання "Березіль", не тільки В. Меллеру та Л. Курбасу, але й художникам і режисерам інших театрів України, а значить, і їх глядацькій аудиторії. Закономірною була поява конструкцій у деяких виставах Театру ім. І. Франка, керівник якого Г. Юра умів прислухатися до запитів глядацької аудиторії. Втім послідовник художніх принципів українського театру корифеїв, як водночас і російського МХТу, цей режисер відводив оформленню вистави традиційно другорядне місце. Однодумцем Г. Юри на його довгому творчому шляху став художник М. Драк (станковіст за освітою, вчився у К. Костанді в Одесі, а потім у Мюнхенській академії мистецтв). Прикметно, що оформлення вже перших вистав "франківців", передусім "На дні" М. Горького, вказує на захоплення творчістю В. Сімова (провідного художника МХТу), як акцентує і на тому, що для М. Драка природнішою була інтепретація вже апробованих декораційних ідей, ніж продукування власних, оригінальних. Оскільки авангардизм був далекий від його (прихильника насамперед традиційної: так званої декораційної системи) творчих уподобань, остільки поява перших конструкцій у "франківській" виставі МОБу за Е. Сінклером (сезон 1924/25 р.) пов'язана з іменем запрошеного художника О. Хвостенка-Хвостова. Автор постановки режисер-експериментатор Б. Глаголін звернувся до нього не випадково, адже саме О. Хвостенко-Хвостов був одним із засновників так званого *конструктивного речовизму* в українському мистецтві, разом із В. Єрмиловим ще 1922 р. організувавши у Харківському художньому технікумі школу типу "Баухауза" із творчо-виробничим ухилом. Саме від того часу завідуючий театрально-декораційним факультетом цього технікуму О. Хвостенко-Хвостов став ревним прихильником технічно довершених конструкцій на сцені.

Відомо, що конструктивізм знайшов чи не найпереконливіше втілення саме у сценографії. Антитрадиційний за своєю суттю, він вже не на рівні окремих тенденцій: боротьби з натуралізмом, декоративізмом тощо — як художній напрям відкривав широкі можливості для експерименту у мистецтві сценографії. Його умовні, далекі від життєвих реалій, часом навіть абстрактні динамічні побудови зумовили новий погляд на

Сцена з вистави "Вій" за однойменним твором М. Гоголя (інсценізація Остапа Вишні). Театр ім. І. Франка. 1925. Художник — А. Петрицький.

простір сцени як на матеріал для роботи художника. В. Меллер підкреслював: "Простір сцени дістав новий смисл, нову функцію, відмінну від декорацій дореволюційного театру..." [10]

Моделюючи конструкції на сцені, художники мали можливість значно повніше (у порівнянні із попереднім періодом розвитку української сценографії) втілювати ідею внутрішньо і зовнішньо дієвої сценографії. Створення конструктивістського оформлення, а разом із тим і використання фігури актора як його складової реально поглиблювало синтез мистецтв театрального комплексу, демонструючи змужнілу силу *співрежисури художника* (або *образотворчої режисури*) у виставі.

Захоплення конструктивізмом було характерне не тільки для сценографії материкової України, але й для творчості її діаспорних театральних художників. Так, М. Андрієнко-Нечитайло захопився авангардизмом, працюючи у середині 1920-х рр. у Паризькому театрі "Арт-ан-Сьєль".

Сценографічне вирішення драматургічної класики, постановки якої очевидно частішають, коли інтерес до експресіоністських п'єс у театрах України згасає, відбувається з урахуванням тих тенденцій, котрі вже склалися у мистецтві театральних художників на середину 1920-х рр. Серед означених тенденцій чільне місце належало "антитрадиціоналізму", чи не найкрасномовніше втіленому в оформленні А. Петрицького до "Вія" за М. Гоголем у Театрі ім. І. Франка (режисер — Г. Юра, 1925). "Перелицювання" класичного твору Остапом Вишнею означало "вмонтування" в сюжет сцен із тогочасного (тобто 20-х років) побуту. Багатоепізодна п'єса вимагала мобільного оформлення, яке б легко видозмінювалося на очах у глядача; тож Петрицький використав чи не увесь спектр виражальних засобів авангардистської сценографії, спектр, розширений, зокрема, під час навчання худож-

[10] *Меллер В.* Указ. соч. — С. 14.

ника у ВХУТЕМАСі, як і успішно апробований ним же у ряді вистав московських театрів. Отже, дія "франківської" постановки "Вія" розгорталася на двох ярусах міцно збудованої конструкції; причому, окремі епізоди, як-от політ Відьми, демонструвалися на кіноекрані (до того ж у цьому епізоді широко використовувалися світлові ефекти). Місце дії А. Петрицький позначав у такий спосіб: скажімо, шинок — вивіскою, на якій зображені пляшка і чарка; хутір позначав стіною хати і фрагментом плетеного тину; марсіанський пейзаж (куди фантазія Остапа Вишні "транспонувала" героїв класичного твору) уособлювали далекі від земної фігуративності конструкції.

Починаючи із середини 1920-х рр. в український театр приходить нова драматургія, котра закарбовує прийдешні соціальні реалії, як і видозмінені прикмети побуту міст і сіл України, а це вимагає від діячів національного театру, в тому числі й від театральних художників, нових постановницьких рішень для сценічного втілення нової, радянської, драматургії. Так, в оформленні вистав, дія яких відбувається у пореволюційному селі, принципи етнографічної достовірності відсторонюються; натомість в мистецтві художників національної сцени з'являється насичена натуралістичними деталями документальність, оскільки громадянська війна та розруха змели регіональні відмінності в побуті, як і в костюмах сільського населення України. Тож художники охоче користуються непідробною фактурою матеріалів, як-от: дерева (наприклад, тесаних дошок), металу (нехитрий хазяйський реманент), соломи (стріхи), біленого полотна, а особливо домотканої сірячини (одяг персонажів, декорації). Це характерно і для оформлених у Театрі ім. І. Франка М. Драком вистав за п'єсами М. Куліша "97" та "Комуна в степах" (режисер обох постановок — Г. Юра, 1924); а також для оформлення В. Шкляєва і М. Симашкевич у МОБі спектаклю "Комуна в степах" (режисер — П. Береза-Кудрицький, 1925).

Прикметно, що іронічне ставлення до традиційного побуту якщо й використовувалося, то насамперед як засіб соціальної характеристики, а не тільки жанрової. Приміром, застосування художником М. Матковичем елементів народного лубка у виставі "Республіка на колесах" Я. Мамонтова в Одеському театрі ім. Революції (1927) якнайкраще характеризувало авантюристів-правителів, таких собі "каліфів на годину" періоду громадянської війни.

Етнографічний акцент (якщо в ньому відчував потребу театральний художник) використовувся також передусім для соціальної характеристики персонажів, причому зазвичай негативної, зокрема, сільські багатії (куркулі), прихильники "старих часів", були вбрані у повний національний костюм; в той же час основна маса селян-бідняків, як і середняків, вдягнена підкреслено злиденно безвідповідно до регіону місця подій.

Інтенсивність запровадження ідей класичного авангарду в українську сценографію нерідко супроводжувалася художнім максималізмом. У межах однієї вистави (не чекаючи наступної) реалізовувалися водночас ідеї майже усіх "ізмів". Тому не дивно, що у таких випадках подекуди на другий план відходила сценічна привабливість оформлення, як і бажання порозуміння із глядацькою аудиторією. У такій художницькій послідовності, впертій демонстрації в межах навіть однієї вистави максимуму ідей одного чи кількох "ізмів" відчувалося художницьке передбачення недовготривалості часу, відпущеного мистецтву класичного авангарду. Прикметно, що таке інтуїтивне перед-

бачення було характерне не тільки для українських сценографів, але, наприклад, і для російських, котрих об'єднували спільні історико-соціальні реалії, а саме: так звані ліві художники спочатку підтримували "лівих" політиків (натомість митці традиційних естетичних уподобань займали, скоріше, очікувальну, якщо не ворожу позицію), їх зближували ідеї кардинальних реформ, в одних — у мистецтві, в інших — у соціальній перебудові світу. Тож на деякий, хоча й короткий, час саме "ліве" мистецтво отримало захист і матеріальну підтримку з боку держави. Однак вже із середини 1920-х рр. все починає повертатися "на круги своя". Так, "ліве мистецтво", котре не було сприйняте народними масами, оскільки потребувало високої загальної культури, освіченості, якої представники найчисленніших соціальних прошарків (робітники та селяни) просто не могли мати, починає відчувати різке охолодження з боку нової влади, що, пильнуючи свій авторитет серед широких верст населення, котрим завжди було ближчим традиційне мистецтво, вже не бачила потреби надалі приховувати свої справжні, співзвучні масовим художні симпатії та антипатії.

Збайдужіння до театрального авангарду як із боку нової влади, так і з боку широкого глядача, який поперва із цікавістю, хоча й без особливого захвату, сприймав експерименти, означало для діячів сцени, в тому числі й художників, неминучість виконання соціального замовлення. Однак справжні митці не хотіли й не могли зрікатися вчорашніх уподобань, розуміючи не тільки естетичну цінність авангардистських ідей, а й закономірність їх виникнення в історії культури, роль сформованої під впливом цих ідей сценографії у послідовному реформуванні театрального процесу, в якому водночас робота художника зазнала значних ролевих видозмін. Так, акторське мистецтво, у першій половині 20-х рр. суттєво регламентоване сценографією, вже у середині цього ж десятиріччя починає повертати собі свій традиційний статус: за висловом Курбаса, відбувається переакцентація з "літератури, художника — на актора" [11], з "просторового — на психологічне" [12], з агітаційного "театру акцентованого впливу" — на традиційний "театр акцентованого вияву" [13]. Тією мірою, якою у тому ж МОБі в перші роки його існування акторське мистецтво прилаштовувалось на роль додатка до декораційних побудов-пристроїв, розглядаючись постановниками як складова, як продовження сценографічного образу, — такою мірою вже через кілька років "березільська" сценографія прагне так само, як і акторське мистецтво, стати психологічнішою, перемістивши центр свого "тяжіння" із зовнішньої дієвості на внутрішню. Декорація й надалі залишається ігровою, але вже менше побудованою на безпосередньому візуальному її обігруванні акторами, а більше на опосередкованому, непрямому (за аналогією — на сцені між акторами завжди існує два типи взаємодії: безпосереднього фізичного контакту та безконтактний, коли за допомогою слова, міміки чи тільки погляду створюється енергетичне поле взаємодії, навичок якої і набуває сценографія). З делікатністю досвідченого актора, котрий знає собі ціну й котрому, щоб бути по-справжньому оціненим публікою, не потрібно увесь час займати авансцену, декорація переходить на другий план, традиційно опікується й

[11] ІМФЕ, ф. 42-19.

[12] ІМФЕ, ф. 42-6.

[13] *Курбас Л.* Шляхи "Березоля" // Вапліте. — 1927. — № 2. — С. 14.

третім, вивільняючи перший для актора. Прикладом можуть слугувати раніше згадувані декорації до "Секретаря профспілки", що вочевидь були позначені рисами "перехідного" періоду у розвитку не тільки "березільської", а й всієї української сценографії. Розміщені на другому та третьому планах, вони не були тільки фоном, який коментував перипетії складних соціальних протистоянь; водночас вони втілювали концепційний образ (згадаймо хоча б риштування-"сіті", де заплутуються персонажі вистави), з яким, як із супротивником, тобто як із партнером по сцені, могли будувати мізансценічний малюнок своїх ролей актори.

Новий етап у розвитку української сценографії знаменував собою й новий етап у її взаємовідносинах із акторським мистецтвом, а саме: зовнішні, суто візуальні прояви різних авангардистських "ізмів" у результаті творчої взаємодії з акторським "психологізмом" починають менше впадати в око, оскільки реалізовуються саме художні ідеї, їх конструктивне начало, а не їх "гострі кути". Так, у вже згадуваному "Секретарі профспілки" конструкції висвітлювалися (у прямому розумінні — лампи вмикалися за ними) лише тоді, коли це було потрібно за логікою розвитку сценічного образу, щоб підкреслити функціональну, більше того, навіть примусову залежність персонажа від середовища, яке його оточує, детермінуючи його поведінку.

Втілення конструктивістських ідей в оформленні розбудило художницьку (як і глядачеву) любов до непідробної фактури матеріалу (дерева, заліза тощо), а це надавало можливість одним або кількома штрихами конкретизувати місце дії. Сенс означеної сценографічної реалії можна пояснити ще й загальним характером "березільської" режисури, яка, починаючи із самого Курбаса і закінчуючи творчістю його учнів, тяжіла до умовності та філософського узагальнення. Це характерно для оформлення не тільки вистав, створених за п'єсами так званої сільської тематики, як-от: "Комуна в степах" М. Куліша, його ж "97" (художник — В. Меллер, режисер — Л. Дубовик, 1930), "Диктатура" І. Микитенка (художник — В. Меллер, режисер — Л. Курбас, 1930), не кажучи вже про сценічне втілення класичної драми І. Карпенка-Карого "Хазяїн" (художник — В. Меллер, режисер — В. Скляренко, 1932), а й для інших "березільських" постановок, скажімо, для "Золотого черева" Ф. Кроммелінка (художник — В. Меллер, режисер — Л. Курбас, 1926), прем'єрою якого "Березіль" розпочав харківський етап своєї роботи.

Масштабні сценографічні образи виникали у постановках українських театрів, як правило, тоді, коли художницька і режисерська думка становили собою єдине ціле. Так, епізод змови сільських багатіїв із "Диктатури" І. Микитенка відбувався у такому оформленні: промінь мерехтливого світла вихоплював у затемненому просторі сцени кілька постатей, розміщених у дальньому кутку, над яким вгадувались контури кількох похилених хрестів; провокуючи асоціації із "розритими могилами", художник і режисер створювали образ історичної приреченості куркульства (саме ця ідея була покладена в основу написаного не без впливу соціального замовлення драматургічного твору).

Образотворчість сценографії вистав українських театрів другої половини 1920-х рр. — всупереч "декораційному аскетизму" перших пореволюційних років — була викликана тією ж переакцентацією (знаковою для сценічного втілення ідей класичного авангарду) із

зовнішньої дієвості оформлення на внутрішню. Втім не можна не враховувати моду на образотворчість, покликану до прийдешності ще й тому, що декорація, поступившись акторові найрепрезентативнішим для зовнішньої дієвості першим планом, на який вона короткий термін претендувала, раптом ніби "пригадала", що і вона є "актрисою" із зрозумілим для цієї професії бажанням вдягати не спортивну чи циркову уніформу, а ефектний "костюм" театральної примадонни.

Згадана образотворчість очевидна у постановці оперети "Мікадо" А. Салліvена та У.-Ш. Джільберта в "Березолі" (режисер — В. Інкіжинов, 1927). Вже сама гама запропонованих В. Меллером кольорів, вишукано стримана (чорний, білий і червоний) та водночас енергетично наповнена, символізувала протиборство двох сил (так, лірична героїня Юм-Юм одягалася в усе біле; її ж суперниця — у чорне), у підсумку чого перемагала відданість закоханих сердець. Ось лірична сцена побачення, побудована на стилістиці лакованих японських мініатюр: величезний темний простір сцени — це ніч-небезпека, що, уособлюючи підступність ворогів, оточує закоханих; промінь театрального прожектора висвітлює мініатюрний місточок через водоспад, як і традиційну для японської лірики квітучу дику сакуру; під містком блищить проти місяця вода (то світло падає на відповідним чином прилаштовану білу жерсть); на місточку зустрілися закохані Юм-Юм та принц Нанкі-Пу.

Сценографія першої дії "березільської" вистави "Народний Малахій" М. Куліша (режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, 1928) являла собою складне, колажного типу поєднання інтер'єрних і екстер'єрних деталей. Художник інтенсивно (кольорово й лінійно) насичував простір сцени тими означеннями міщанськи провінційного середовища, що могли допомогти глядачеві скласти уявлення не тільки про місце дії зовнішніх перипетій, але й про трансформацію світоглядних (внутрішніх) орієнтирів головного героя, котрі, зрештою, і визначили нестандартну для свого середовища поведінку Малахія Стаканчика.

Порушення просторових, як і причинно-наслідкових зв'язків, притаманних більшості картин сповненого ірреалій оформлення, було покликане зробити сценографію "Народного Малахія" "психологізованішою", внутрішньо дієвішою, що відображувала б домінантний емоційний стан головного героя або вводила його у цей стан. Так, у сцені божевільні художник вибудував коло з архітектурних елементів пізнього ампіру, а також із фрагментів грат і стін, замкнувши його суто візуально так, що безвихідь ставала фізично відчутною не тільки для персонажів (вводячи їх у відповідний стан), але й для глядачів. Що ж стосується акторів, одягнених в однакові піжами-уніформи (лікарняний прозодяг), — то вони за сценографією змушені ходити по цьому колу, грати стан безвиході настільки переконливо, щоб він ставав емоційною лейттемою всієї постановки... Отже, на думку не тільки Куліша, а й Курбаса та Меллера, котрі не переакцентовували драматургічну основу, передчасною і тому нездійсненною була сама ідея масового творення-"реформування" людини — ідея, що захопила не лише листоношу Малахія, а й, головне, вождів-керманичів від нової влади, репрезентуючи обмеженість їх історичного мислення. Прикметно, що на "березільській" сцені з'являлася і "машина" для "реформування" людини (про яку, до речі, немає згадки в тексті п'єси), ця сценографічна "машина" конструювалася з плуга, ко-

ліс, коси та інших впізнаваних традиційних складових побуту, з яких тільки міг скласти її (навіть якщо і подумки) Народний Малахій з божевільні...

Акторами, котрі найбільшою мірою вступали у гру зі сповненим ірреалій оформленням Меллера, були М. Крушельницький (Малахій) і Й. Гірняк (Кум). Причому якщо Крушельницький грав в унісон із візуально закріпленою художником деструкцією нового, пореволюційного життя, то Гірняк, навпаки, усім своїм виглядом (не тільки традиційним для українського селянина вбранням, але й статечною манерою поведінки, розважливою ходою, сповненими здорового глузду сентенціями тощо) ніби закликав повернутися до традиційного, структурованого людським досвідом способу життя. Однак із розвитком сценічних подій (як і з трансформацією оформлення: від екстер'єрів міщанських закутків — до інтер'єрів столичної божевільні) ставало очевидним, що причиною таких ірреалій нового життя були не тільки поодинокі мрійники-малахії, а й скуті непорушними традиціями все ті ж маси з їх часто нерозвиненою (на рівні курки та канарки) обивательською свідомістю...

"Психологізація" створюваних Меллером сценографічних образів у деяких "березільських" виставах сягала такого рівня, що інколи навіть підміняла актора, зокрема у ті моменти, коли в душі персонажа відбувався різкий душевний злам. Так, у виставі "Маклена Граса" М. Куліша (режисер — Л. Курбас, 1933) була сцена, коли Маклена гидливо висмикувала руку зі слизьких лап плішивого панка і дивним поглядом озиралася довкола. А потім вулиця із поодинокими ліхтарями, нічними будинками з палаючими вікнами раптом ніби здригалася, а водночас деформувалася — це кілька разів за короткий проміжок часу різко перемикали освітлення. Тобто художник у першу чергу "зіграв" стресовий стан Маклени, а вже в другу чергу його передала актриса Н. Ужвій — виконавиця ролі головної героїні.

Прикметно, що так само, як і в оформленні "Народного Малахія", у сценографії "Маклени Граси" Меллер широко використав естетику експресіонізму, а саме: пропонуючи глядачам деформацію візуальних сценічних реалій задля передачі дисгармонії внутрішнього стану персонажів. Причому, як правило, глядачеві завжди було зрозуміло, що він бачить перипетії сценічного твору ніби крізь призму зболеної душі героя — і саме тому починає йому співпереживати.

Прикметно, що саме у "Маклені Грасі" (виставі фактично підсумковій для творчого шляху заснованого Курбасом театру) знайшли своє сценографічне втілення ідеї чи не всіх тогочасних авангардистських течій, а не лише *експресіонізму*. Підсумовуючи "березільський" період роботи Меллера, репрезентативний для української сценографії періоду класичного авангарду, варто пригадати, як характеризував свого художника-співпостановника сам Курбас: «Особливе місце в справах матеріального оформлення театру займає Вадим Меллер... Він провів на сцені "Березоля" всі ті етапи формального експериментального процесу, які одночасно відбувалися на всіх європейських сценах. Це першорядний майстер...» [14]

Утвердження співрежисури художника у вітчизняному сценічному мистецтві закономірне, підготовлене усім ходом розвитку української сценографії,

[14] *Курбас Л.* Шляхи "Березоля" // Вапліте. — 1927. — № 2. — С. 14.

як і її активним входженням у динаміку європейської культури, де саме у другому десятиріччі XX ст. не тільки активізувався фактор співтворчості художника та режисера у театрі, а й водночас актуалізувалися процеси обумовленості всіх мистецтв, які беруть участь у створенні концепційно довершеного, художньо цілісного сценічного твору.

Становлення співтворчості художника і режисера в українському театрі вже на самому своєму початку окреслило певні умови виникнення співрежисури художника, інакше кажучи — певну формулу, але разом із тим і застереження щодо виникнення плідної співтворчості представників двох означених мистецтв театрального комплексу. Серед таких застережень найважливіше те, що бути співавтором ідейно-художнього образу спектаклю театральні художники могли далеко не на кожній сцені.

Співрежисура художника виникала й утверджувалася, першочергово, у *театрі експериментальному*, а ще точніше (у відповідності із кваліфікаційними означеннями 1920-х рр.) — у театрі *умовному*. Адже саме в експериментальному театрі, статусно спрямованому на інтенсивний пошук нових художніх форм, виникало найефективніше співробітництво між репрезентантами усіх мистецтв театрального комплексу. Як писав пізніше Меллер, характеризуючи українську сценографію 1920 — першої половини 1930-х рр.: "В процесі розвитку театру... необхідно було знайти нові засоби для театральної образності... тому режисер і художник шукали рішення заново, не канонізуючи знайденного; робота художника переплітається із роботою режисера..." [15]

Утім розподіл театрів (із відповідним кваліфікаційним розподілом, а разом із тим утермінуванням) на так звані *умовні* або, скажімо, *побутові* правомірний лише для короткого проміжку часу, а саме: від початку і до середини 20-х рр. А вже у другій половині означеного десятиріччя грані між цими типами сценічних колективів почали нівелюватися насамперед за рахунок творчого переосмислення, а за тим і використання плідного досвіду театрів іншої художньої платформи. Так, оскільки сценографія *умовного театру*, як правило, демонструвала яскравіші образні знахідки, вони вельми швидко запозичувалися художниками-колегами з *побутового* або *психологічного* театрів. Скажімо, прийом, заснований на використанні справжніх предметів і фактур, узятих із реальної дійсності, але перенесених в умовно вирішений сценічний простір, незабаром почав широко використовуватися в театрах інших художніх напрямів-платформ (отже, не виключно, як спочатку, суто "умовних" театрів).

Тож закономірно, що не тільки самі прийоми, але й їх автори — художники-авангардисти з так званих умовних театрів — стали затребуваними у сценічних колективах інших художніх напрямів. Так, Петрицький або Хвостенко-Хвостов, не кажучи вже про Меллера та його учнів В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка, Є. Товбіна та ін., були баженими художниками чи не в усіх театрах України. Зрозуміло, що вони приносили із собою нове ставлення до сценічного простору, як і до фактурності оформлення, його речового наповнення, а водночас (що було не менш важливим) і нові форми співробітництва із режисером. Отже, співрежисура художника, народжена в "умовному" театрі, знайшла своє широке розповсю-

[15] *Меллер В.* Указ. соч. — С. 8.

дження у практиці українського сценічного мистецтва.

Не дивно, що сам Г. Юра неодноразово ініціював запрошення для роботи на сцені "франківців" сценографів яскравої творчої індивідуальності, яких вже встиг полюбити глядач. Зокрема, для постановки "перелицьованого" Остапом Вишнею "Вія" за Гоголем Г. Юра запросив Петрицького, котрого знав ще з Молодого театру. Сучасник "франківської" постановки "Вія" про роботу художника згадував: "Не пам'ятаю, чи була в тій виставі завіса, але те, що... відкрилося моїм очам, коли почалася вистава, навіки зачарувало мене своєю неперевершеною магією..." [16]

Отже, у постановці "Вія" Петрицький майстерно об'єднав стилістику сценографічного авангардизму і традиційних декорацій. Так, конструктивістські складові оформлення співіснували поряд із суто декоративними елементами, причому не в еклектичному протистоянні, а в полістилістичній органіці. Окрім цього, на сцені гармонійно співіснували кіноекран і фрагменти архітектурно-об'ємних декорацій, а на їх фоні яскраво пломеніли національні костюми, репрезентуючи собою рухливу складову оформлення. Солідаризуючись із Остапом Вишнею, Петрицький в основу свого художницького задуму поклав притаманну жанрові травестії епатажність, провокуючи дискусію не тільки на сторінках рецензентських видань, а насамперед починаючи із глядацької аудиторії (недарма між сценою і глядачевою залою був прокладений спеціальний поміст), між прихильниками етнографічної достовірності в оформленні і прибічниками сценографічного авангардизму.

Втім мати універсального художника, котрий би демонстрував володіння як традиційними, так і новочасними

Актор А. Бучма в костюмі та гримі брата Жана. Вистава "Жакерія" за п'єсою П. Меріме. Мистецьке об'єднання "Березіль". Київ. 1925. Художник — В. Шкляєв.

прийомами та виражальними засобами сценографії, прагнув кожний український режисер, тим більше художній керівник сценічного колективу, в тому числі В. Василько, котрий у другій половині 1920-х рр. очолив Харківський Червонозаводський театр. Учень Курбаса, вихованець Молодого театру, а згодом і "Березоля", а отже, ревний прихильник

[16] *Первомайський Л.* Твори: В 7 т. — Київ, 1970. — Т. 7. — С. 458.

співтворчості художника та режисера, В. Василько на посаду головного художника призначив Б. Косарева. Молодший сучасник Петрицького, Меллера й Хвостенка-Хвостова, Косарев розпочав свій творчий шлях у колективі "червонозаводців" не з повторення азів кубізму чи конструктивізму, а зі створення дієвої зовнішньо та внутрішньо сценографії, що утверджувала не стільки форму, скільки сутність ідей улюблених 20-ми рр. "ізмів".

Візитною карткою Харківського Червонозаводського театру, цього експериментального сценічного колективу, надовго залишалася здійснена головрежем у 1928 р. постановка "перелицьованої" комедії М. Старицького "За двома зайцями" (1925 р. репрезентована Васильком у "Березолі", а 1926 р. продемонстрована ним же в Одеській держдрамі). На відміну від оформлення "березільської" (художники — В. Шкляєв і М. Симашкевич) та одеської вистав (декорації М. Матковича за ескізами В. Шкляєва), де акцент було зроблено на станки, які легко конфігурувалися в різноманітні місця дії, сценографія Косарева була не зовнішньо, а внутрішньо дієвішою. Так, домінантний мотив розвінчування міщанського середовища (до речі, присутній в усіх здійснюваних Васильком постановках "Зайців") подавався художником через предметне наповнення сцени, а також через гру актора з предметом, не кажучи вже про "гру" самого предмета (як частини обстановки і як аксесуара). До того ж якщо В. Шкляєв та М. Симашкевич, а за ними М. Маткович пропонували в оформленні сатиричну призму сценічного "перелицювання" драматургічної класики, то Б. Косарев обстоював, скоріше, іронічну, трохи аж поблажливу (ніби дистанціюючись від реалій свого часу, вже образно фіксованих іншими сценографами). Косарев ніби прагнув переконати глядача, що міщанство не таке вже й невиліковне, оскільки подібне до "лялькового дому", котрий легко руйнується самим часом. Прикметно, що інтер'єрні сцени в оформленні "За двома зайцями" були інтерпретовані ним крізь ту ж призму іграшковості: ніби деформовані фасади будинків (як і вулицю, на яку вони виходили), бавлячись, малювала дитяча рука. Разом із тим у цій експресіоністській деформованості сценографії екстер'єрних картин звучала й щемна нота співпереживання трагікомічним персонажам, з яким давно "зріднився" глядач, а водночас і митці українського театру.

Серединою 1930-х рр. завершується перший етап утвердження на українській сцені співрежисури художника. Вища форма співтворчості художника і режисера відрізняє спільну роботу вже багатьох служителів Мельпомени, а утерміновувати сценографа "співпостановником" поступово призвичаюються і театральні рецензенти. У цей час виникає чимало стійких мистецьких співдружностей, адже не секрет, що найбільших результатів від співтворчості сценографа та режисера слід чекати тоді, коли віднайдений свій, єдино близький за художнім баченням партнер. Наприклад, із ким би не співпрацював Курбас, однак, ведучи розмову про успішні постановки "Березоля", слід першочергово згадати сценографічну діяльність Меллера; з якими б майстрами сценічного оформлення не працював би пліч-о-пліч Василько, його художником (у колективі "червонозаводців") завжди залишався Косарев.

Утім співрежисура художника могла виникнути (і виникала!) ще й у випадках "разового" об'єднання творчих зусиль митців — художників та режисерів. Цьому сприяло накопичення досвіду спі-

льної роботи у вже згаданих дуетах: Г. Юра — Б. Ердман, М. Терещенко — А. Петрицький, В. Василько — В. Шкляєв, котрий працював над оформленням вистав разом із М. Симашкевич, та ін. Однак для таких разових співпраць характерне досягнення співрежисури художника в окремих картинах, а не в оформленні всієї вистави, що було притаманне насамперед постійним творчим дуетам.

Закономірно, що у середині 30-х рр. реалії співрежисури художника у виставі почали осмислюватися, втім спочатку не мистецтвознавцями, а практиками театрального процесу. Так, 1935 р. у Москві, коли в залах Історичного музею була розгорнута виставка "Художники радянського театру за 17 років (1917—1934)", відбулася широка дискусія, в якій активну участь брали театральні художники з України, у тому числі й Меллер. Саме під час цієї дискусії, матеріали якої пізніше були опубліковані у журналі "Театр и драматургия", вкотре почала наголошуватися нова роль, нова функція сучасного художника у творенні вистави. Зокрема, досвідчений режисер М. Акімов, котрий починав свою театральну кар'єру саме з оформлення спектаклів у Харкові, підкреслював: "Художники, які працюють у театрі, переходять від роботи над сценічним оформленням до роботи над виставою в цілому. У підсумку — органічна єдність вистави..." [17] Аналогічну думку висловлював М. Левін: "Якщо колишній декоратор малює форму костюма, то сучасний театральний художник дає форму акторського образу" [18]. Для визначення цієї нової ролі, нової функції театрального художника у творенні вистави той же М. Левін запропонував термін "образотворча режисура": "Він, театральний художник, виступив у новій, невідомій раніше якості... був піонером невідомого до того мистецтва — мистецтва образотворчої режисури". Натомість Меллер, на власному досвіді довівши, що "робота художника переплітається із роботою режисера", наполягав на терміні "співпостановництво" [19].

Прикметно, що в історії сценографознавства знайшлося місце як обом, запропонованим ще у 1935 р. термінам-синонімам, так першочергово і третьому — співрежисура художника.

У середині 1930-х рр. у підсумку теоретичного осмислення вищої форми співпраці художника та режисера практикам театральної справи ще очевиднішими стали умови виникнення співрежисури художника: це — високий ступінь майстерності, професійної культури як художника, так і режисера, що сприяло високому рівню образного вирішення сценічного твору; далі — наближеність (чи навіть збіг) творчих позицій обох митців: постановника і співпостановника; а також, що найголовніше, — дотримання діалектичного принципу: найтіснішого єднання роботи художника із режисерською разом із повнотою втілення саме художницького задуму, причому не тільки на сцені драматичного, а й музичного театру.

Незважаючи на те, що художники, котрі оформлювали оперні та балетні вистави, працювали паралельно і на драматичній сцені, все ж існували суттєві відмінності у динаміці й характері розвитку між сценографією музичного і драматичного театру доби класичного авангарду. Так, якщо сценографія драматичного театру одразу продемонст-

[17] *Акимов Н.П.* Театральное наследие: В 2 т. — Москва, 1970. — Т. 1. — С. 154.

[18] *Левин М.* Изобразительная режиссура // Театр и драматургия. — 1935. — № 7. — С. 18—19.

[19] *Меллер В.* Указ. соч. — С. 8.

рувала своє захоплення візуальними чинниками авангардистських "ізмів", то сценографія музичних (насамперед оперних і балетних) вистав, навпаки, репрезентувала свою зацікавленість першочергово ідеями новочасних "ізмів", разом із тим відсторонюючи гостроту візуальних проявів авангардизму. Епатажне оформлення розкритикованого балету "Футболіст" В. Оранського (постановка здійснена М. Форегґером — відомим автором "танців машин") припадає на рубіж 1930-х рр., тобто коли ідеї конструктивізму і футуризму вже були апробовані сценографією драматичих вистав.

Ще одним свідченням пізнього (вже на рубежі 30—40-х рр.) засвоєння сценографією музичного театру ідей пластичного авангарду може бути оформлення О. Хвостенка-Хвостова до опери "Джонні награє" Є. Кшенека.

Безумовно, динаміку розвитку української сценографії музичного театру визначала жанрова специфіка. Так, першочергово музична драматургія опери чи балету (другою чергою — колізії лібрето) була апріорною основою для постановницького задуму: режисерського або балетмейстерського, як і для сценографічного рішення. Оскільки левову частку репертуару тогочасних українських музичних театрів становили саме класичні твори, що було характерним і для світової оперної та балетної сцени, їх музична драматургія, створена переважно на основі казкових, феєричних сюжетів або сюжетів з давньої історії, значною мірою регламентувала постановницьку фантазію, включаючи творчі наміри художника. Зрозуміло, що для сценічної інтерпретації оперної і балетної класики суттєве значення мала залюбленість глядацької аудиторії у постановки так званого великого стилю. Тож не дивно, що найдосвідченіші художники прагнули знайти компроміс між запровадженням на музичній сцені ідей пластичного авангарду і водночас створенням традиційно вибагливого "бенкету для очей".

"Сорочинський ярмарок" М. Мусоргського став саме тією виставою, якою відкрилася Харківська державна опера. Оскільки режисер М. Боголюбов намагався зробити героєм цієї постановки не конкретних гоголівських героїв, а саме ярмарок, то художник А. Петрицький поставив перед собою мету створити переконливий образ улюбленого народом свята. Коли завіса (величезне декоративне панно) піднімалася, сцена яскраво промінилася білими ярмарковими наметами, оточеними з білого ж полотна "горизонтом-радіусом"; у центрі сценічного планшета (де художник розмістив справжнє дзеркало) мінився "вир скла" — річка Псел. Така акцентація білого кольору, за задумом Петрицького, була художньою квінтесенцією білої куряви битих копитами полтавських доріг, вибіленого літньою спекою полтавського неба, ліниво розкиданих по ньому білих же купчастих хмарок, між якими сліпучим дзеркалом виблискує південне сонце. Примусивши глядача завмерти у захопленому спогляданні знайомого дива, Петрицький починав неспішно "викочувати" на сцену колір-костюм: червоні квітчасті хустки, смарагдові керсетки, жовті чобітки, з соломи-золота плетені брилі. Художник переніс живописний акцент з декорації на актора — і заіскрилася, заграла на білому тлі рухлива маса-стихія, виявляючи, як у калейдоскопі, кожен раз несподівано яскраві кольорові сполучення.

У творчій інтерпретації народного костюма Петрицький діяв з розмахом і відважністю співавтора народного мистецтва. Йому завжди було властиве те,

О. Хвостенко-Хвостов. Ескізи костюмів до опери "Золотий обруч" ("Беркути") Б. Лятошинського. 1930—1931.

чим повною мірою володіли безіменні умільці — гончарі, вишивальниці, різьбярі, котрі органічно брали на себе обов'язок продовження родоводу народного мистецтва.

У роботі над виставою "Князь Ігор" О. Бородіна на харківській сцені (режисер — В. Бобров, 1926) так само, як і в оформленні одеського спектаклю, створеного незабаром за цією ж оперою (режисер — В. Манзій), основний акцент Петрицький зробив на національному костюмі, орнаментованому вишивкою, а разом із тим на ефекті рухливої складової оформлення, тобто маси, вдягненої переважно у червоні й білі кольори. Вона легко перетікала з одного мізансценічного майданчика на інший, мінилася, як білопінна хвиля, билася у підніжжя суворих за абрисами, вибудуваних із виявленням фактури дерева та повапленого каменю архітектурних споруд, що асоціювалися із Софією Київською (незважаючи на всю умовність запропонованих форм чи, навпаки, саме завдяки їх виразно віднайденій образній умовності). Симптоматично, що таке запропоноване Петрицьким сценографічне вирішення було суголосним музичній драматургії опери О. Бородіна, її суворій монументальності й патетиці.

Режисерське мислення повною мірою було властиве і О. Хвостенку-Хвостову, котрий як художник музичного театру дебютував на харківській сцені оформленням опери Е. Вольф-Феррарі "Намисто мадонни" (режисер — В. Манзій, сезон 1925/26 р.). Декоративне обдарування Хвостенка-Хвостова чи не найяскравіше втілилося у сценографії "Казки про царя Салтана" М. Римського-Корсакова (режисер — В. Манзій, сезон 1925/26 р.). У цій роботі досвідчений художник, наслідуючи кращі традиції "мирискуссников", продемонстрував безпомилкове чуття тонкого стиліста, високу живописну майстерність.

Сценографія київської постановки "Золотого обруча" ("Беркутів") Б. Лятошинського (сезон 1930/31 р.) завершує цілий період у творчості О. Хвостенка-Хвостова — йдеться про час, для якого було характерним акцентоване використання в оформленні музичних вистав ідей класичного авангарду. І це закономірно, оскільки матеріал національної історії (в основі лібрето — повість І. Франка) спонукав до ретельного відтворення на сцені реалій побуту хрестоматійних

О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації ("Побіля фонтану") до опери "Фауст" Ш. Гуно. 1931—1932.

героїв (як і їх костюмів), отже, всього того, що, безперечно, мало знайти відгук в душі глядача. Ні, художник не зрікався в оформленні принципу умовності, однак, як ніколи раніше у практиці Хвостенка-Хвостова, в сценографії "Золотого обруча" акцентувалася достеменність фактури матеріалів: наприклад, сірого домотканого полотна, коли йшлося про національні костюми, рельєфованого червоною і коричневою вишивкою; хутра, у яке були одягнені войовничі загарбники; дерева, як вже майстерно опрацьованого, так і схожого у своїй жорсткій корі на роботящі руки. У повній відповідності із характером музичної драматургії (як із перипетіями лібрето) у сценографії "Золотого обруча" значне місце відводилося "пейзажам", репрезентованим насамперед живописними "радіусами", на фоні яких художник вибудовує архітектурно-об'ємні складові оформлення цієї оперної вистави.

Якщо сценографія київської постановки "Золотого обруча" Б. Лятошин-

ського завершує період акцентованого використання ідей класичного авангарду у творчості О. Хвостенка-Хвостова, то оформлення наступних вистав, як-от "Фауст" Ш. Гуно або "Лоенгрін" Р. Вагнера, знаменують суттєві видозміни у творчій манері цього художника.

Так, в основу сценографії "Лоенгріна" (режисер — Я. Гречньов, сезон 1932/33 р.) було покладено декоративну ідею, зерно якої сам Хвостенко-Хвостов сформулював одним словом — "кришталевість", тим самим запрограмувавши різного роду візуальні ефекти, починаючи від використання в оформленні сіро-біло-блакитної гами кольорів, доповненої сріблястим (металевим і скляним) мерехтінням. Візуальні ефекти, які включали в тому числі й різноманітну "гру" світла, були тим очевидніші, що традиційної будови архітектурно-об'ємні декорації (на тлі живописного радіуса) відзначалися оперною статикою, динамічною ж складовою сценографії виступали виключно костюмовані персонажі.

Високий рівень сценографії національного драматичного та музичного театру у 1920-ті — першу половину 1930-х рр. зумовив інтенсивний розвиток сценографічної освіти в Україні. Отже, художники, котрі оформлювали вистави у Харкові, Києві чи Одесі, залучали своїх учнів (вихованців провідних художніх вузів) до театральної практики на сценах України.

Власне, початок сценографічної освіти в Україні припадає ще на перші пореволюційні роки. Так, вихованці Студії Б. Ніжинської слухали лекції В. Меллера, присвячені специфіці театрального оформлення.

На початку 1920-х рр. у Мистецькому об'єднанні "Березіль" завдяки все тому ж Меллеру реалізується підтримана Курбасом принципово нова ідея сценографічної освіти. Оскільки (як вважали засновники "Березоля") театральний художник має формуватися насамперед у театрі, у МОБі утворилася так звана Макетна майстерня, куди увійшла група меллерівських учнів-старшокурсників з Української академії мистецтв. Макетна майстерня існувала при режисерському штабі МОБу, тож молоді художники могли бути присутніми при формуванні режисерського задуму, а значить, брати участь у дискусіях з приводу концепційного вирішення тієї чи іншої "березільської" постановки.

Те, що очолювана Меллером майстерня виникла пізніше режштабу (тобто вже спираючись на досвід виховання творчої молоді у МОБі), як і те, що її роботою постійно опікувався сам Курбас, котрий вважав питання театральної педагогіки першочерговими, дозволило перетворити Макетну майстерню і режштаб на осередок підготовки творчих кадрів для всієї України. Тож меллерівських учнів В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка, Є. Товбіна та ін., які неодноразово успішно дебютували на сцені "Березоля", почали запрошувати для оформлення в інші сценічні колективи, як-от у Театр ім. І. Франка або Харківський Червонозаводський тощо.

Не менш плідною була педагогічна діяльність О. Хвостенка-Хвостова, котрий протягом 1921—1946 рр. був професором Харківського художнього інституту. Зі стін цього вузу вийшли такі театральні художники, як А. Волненко, В. Греченко, М. Єршов, М. Калашников, Є. Коваленко, В. Кривошеїна, Г. Нестеровська, Д. Овчаренко, О. Плаксій, Л. Писаренко, В. Рифтін, Л. Склютовський, С. Сонечкін, Б. Чернишов та ін.

Вихованцями Київського художнього інституту, окрім учнів В. Меллера і В. Татліна, були Л. Альшиць, О. Бобровников, М. Духновський, Р. Марголіна,

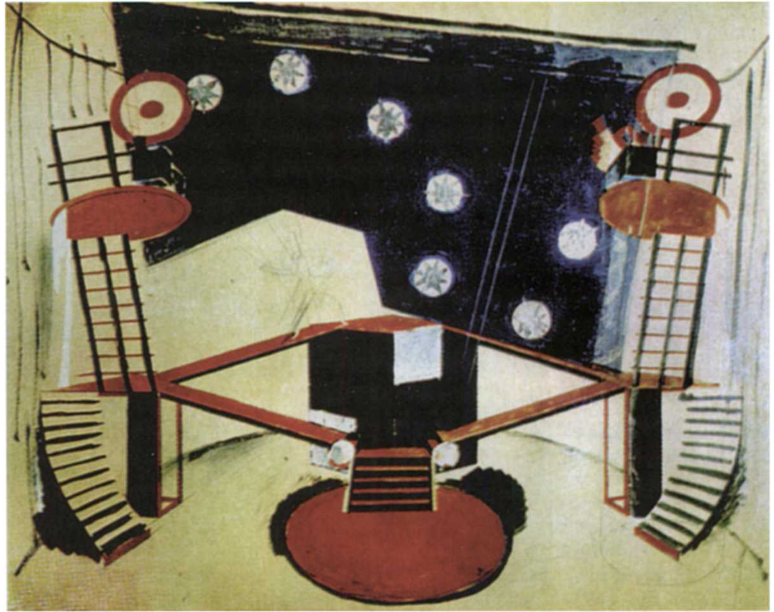
В. Московченко, Ф. Нірод, Ю. Стефанчук та ін.

Саме існування двох провідних художніх інститутів, київського і харківського, як базових для виховання українських сценографів стало вагомим аргументом для класифікації двох профільних мистецьких шкіл — київської та харківської. Втім поняття мистецької *школи*, коли йдеться про українську сценографію, досить неоднозначне і не може обмежуватися стінами конкретного вузу, де здобувалася фахова освіта. Під сценографічною школою слід розуміти сукупність мистецьких принципів, які насамперед відстоювали і яким навчали своїх вихованців провідні педагоги художніх інститутів. Зокрема, характерними особливостями *київської школи сценографії*, сформованої передусім завдяки непересічним особистостям В. Меллера та В. Татліна, слід вважати активне впровадження в оформлення вистав ідей класичного авангарду. *Харківській сценографічній школі*, знаковими постатями для якої були О. Хвостенко-Хвостов і Б. Косарев, завжди було властиве органічне поєднання кращих традицій театрально-декораційного мистецтва, з однієї сторони, і авангардистських нововведень у художницькому вирішенні вистави — з іншої.

Завершуючи дослідження української сценографії класичного авангарду, варто вкотре підкреслити важливість періоду 1920 — першої половини 1930-х рр. в історії національного мистецтва. Завдяки творчості А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарева, а також їх молодших сучасників-колег, саме у цей час з'являються високоталановиті твори, стилістика яких різко відрізняється від тієї, яка була характерною для системи *декораційного оформлення*; інакше кажучи, з'являється "нове обличчя" сценографічної класики. Виникнення класичних творів є знаковим для кожного виду мистецтва; це — новий, еталонний, рівень, на який орієнтуються майбутні покоління художників; це — новий відлік в історії мистецтва оформлення сцени, оскільки класика — це, власне, і є традиції.

Якщо у порівнянні з трьома попередніми десятиріччями свого професійного шляху українська сценографія другої половини 30—50-х рр. і не вписала яскравих сторінок в історію європейської художньої культури середини XX ст., однак вона стала красномовним репрезентантом тих закономірностей, що знаходили своє втілення як у сценографії, так в інших різновидах та жанрах багатонаціонального європейського мистецтва у період, позначений передчуттям, триванням, а згодом і осмисленням реалій Другої світової війни.

Йдеться про закономірності протиборства між модернізмом, котрий виник як протистояння мистецтву життєподібних форм, і реалізмом. Причому ці закономірності, як відомо, були найхарактернішими для мистецтва країн Східної Європи, а значить, і України, де обстоювання принципів реалізму було невід'ємною складовою державницьких ідеологій. Однак у тому, що вищеназвані тенденції довгий час зберігали свою життєвість, знаходили своє відображення ще масштабніші закономірності: адже такою мірою, у якій модернізм був покликаний втілити деструкції у психології людини XX ст. — одному з найекстремальніших в історії цивілізації, реалістичне мистецтво, репрезентоване у традиційній еманації, прагнуло спонукати людину повернутися до традиційних цінностей, а значить — до конструктиву внутрішнього світу, до душевної гармонії, до визначально дарованого відчуття богоподібності.



О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декорації до опери "Любов до трьох апельсинів" С. Прокоф'єва. 1926.

У характерному для багатонаціональної європейської культури середини XX ст. протистоянні модернізму та реалізму українська сценографія більшою мірою була на стороні останнього, як і на стороні тих художніх форм, котрі апріорі виникали у взаємообмінних процесах між мистецтвом життєподібних форм і його візаві.

Крок назустріч життєподібності в оформленні сцени всупереч захопленню модернізмом, знаковому для 10—30-х рр. XX ст. розвитку української сценографії, також був детермінований особливостями еволюції саме цього різновиду мистецтва. Так, у різні періоди розвитку сценографія завжди репрезентувала себе або як декорація-"фон", або як декорація-"середовище". Інакше кажучи, демонструвала або "скульптурний" принцип оформлення (динамічний), або "живописно-картинний" (статичний), або демонструвала ті модифікації, які апріорно виникали у підсумку взаємодії, взаємовпливу, взаємозбагачення статичної декорації із динамічною [20].

Тож з другої половини 30-х до 50-х рр. включно, коли українська сценографія репрезентувала себе насамперед як декорація-"фон", висповідуючи "живописно-картинний", тобто статичний принцип оформлення, її основною функцією в театрі стало зображення місця дії, інакше — зображення середовища життя сценічних персонажів. Причому варіативність цієї основної функції якщо і допускалася, то передусім в межах від узагальненого місця дії до конкретного, від умовних його форм до все більш реалістичних, від місця дії як фону (і тільки!) до життєподібного середовища, в якому зручно було грати акторам.

Оскільки період декораційності вже мав прецеденти в історії української сценографії, зокрема, коли йшлося про оформлення вистав у стаціонарних театрах на рубежі XIX—XX ст., художники, котрі працювали вже у другій половині

[20] *Березкин В.И.* Искусство сценографии (от истоков до начала XX века). — С. 29.

1930—1950-х рр., надзвичайно широко зверталися як до цього досвіду, так і до досвіду європейського декораційного мистецтва, починаючи з епохи ренесансного театру. Втім, якщо мовиться про запозичення досвіду європейського декораційного мистецтва українськими театральними художниками, котрі активно працювали в середині XX ст., то в даному разі найбільш апробовуваною стала практика оформлення сцени у театрі XIX ст., тобто у театрі доби романтизму, а згодом і натуралізму.

Так, тією мірою, якою у драматургії романтиків знаходила відображення екстраординарність почуттів героїв (як і екстраординарність їхніх вчинків), такою ж мірою й сценічне мистецтво, репрезентоване не тільки акторською майстерністю, а й декораторською, покликане було втілювати художню специфіку такої драматургії. Тож у постановках романтичних п'єс на сцені з'являлося оформлення, яке зображувало місце дії, куди примхлива доля переміщувала своїх героїв, котре співпереживало романтичним персонажам. Саме тому театральні художники широко використовували пейзаж, що, як правило, включав мотив дороги (улюблений романтиками). Прикметно, що для емоційності сценічної дії художники успішно апробовували і пейзаж небесний, тобто завдяки так званому низькому горизонту змальовували ефектні панорами.

Знаковою для європейської сценографії рубежу XIX—XX ст., а через півстоліччя і для українського мистецтва оформлення сцени стало створення так званого *узагальненого місця дії*, яке, не асоціюючись із якимось певним художнім стилем, було покликане створювати своєрідний пластичний п'єдестал для виразної репрезентації постатей сценічних героїв. Отже, закономірно, що це "узагальнене місце дії" широко опрацьовувалося художниками (в тому числі й української сцени), котрі працювали в середині XX ст. не тільки в оформленні музичних вистав, насамперед оперних і балетних, а й в оформленні драматичних спектаклів, особливо коли йшлося про сценічне втілення класичних творів. Тим більше, що саме класика починаючи з другої половини 1930-х рр. становила найвагомішу частину репертуару українських театрів, драматичних зокрема, втілюючи і водночас формуючи світогляд тогочасного глядача. Наприклад, в оформленні "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького в Театрі ім. І. Франка (режисер — Г. Юра, 1938) А. Петрицький розгортав перед очима захопленого глядача величезний "задник-радіус", на якому з майстерністю одного з кращих живописців України і водночас із професіоналізмом засновника національної сценографії створював романтизований пейзаж полтавського краєвиду: високий небокрай, розважливі абриси пагорбів, тихі ставки, де у повній відповідності з рядком хрестоматійного вірша, вода, "як скло, блищить".

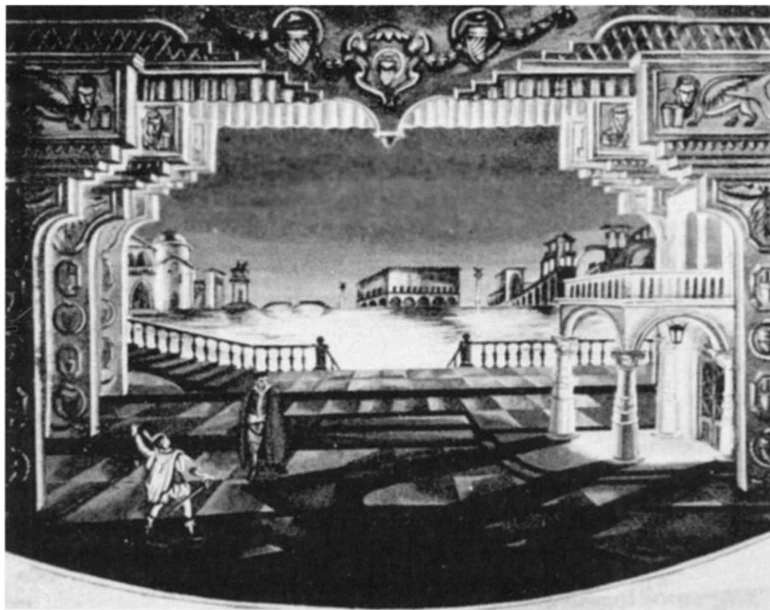
Слід підкреслити, що затребувана у другій половині 1930-х рр. (не тільки режисурою, а й глядачем) реалістичність в оформленні сцени, яка стала реакцією на модерністську деструктивність української сценографії першої третини XX ст., означала насамперед творче переосмислення набутих традицій, навіть у тих випадках, коли сам художник театру, як-от М. Бурачек, називав себе продовжувачем живописних традицій М. Пимоненка, С. Васильківського, І. Похитонова та інших станковістів. Так, в оформленні "Сорочинського ярмарку" за Гоголем (1935) і "Наймички" І. Карпенка-Карого (1936) у Сталінському (нині — Донецький) театрі ім. Артема, "Марусі Чурай" І. Микитенка за М. Старицьким у Театрі ім. І. Франка (1935), "Дай серцю во-

А. Петрицький. Ескіз декорації до вистави "Дванадцята ніч" за комедією В. Шекспіра. 1936.

лю, заведе в неволю" М. Кропивницького в Харківському театрі ім. Т. Шевченка Бурачек репрезентував блискуче знання зразків української народної архітектури, ужиткового мистецтва та національного костюма.

Домінування того чи іншого принципу декораційного оформлення, в тому числі й під час постановки класичної п'єси, як правило, було продиктоване особливостями драматургії, над сценічною інтерпретацією якої художник завжди працював у співтворчості із режисером. Наприклад, російська класична драматургія від О. Островського до М. Горького нерідко спонукала майстра сценічного оформлення до побутоподібності, прицільної уваги до деталі (насамперед інтер'єрної), до виявлення непідробності (опрацьовуваної в декораціях) фактури матеріалів. Саме таким сценографічним характеристикам відповідали створені у другій половині 1930-х рр. декорації Ф. Нірода до "Васси Желєзнової" Горького у Театрі ім. М. Заньковецької; Д. Власюка до "Грози" Островського у Харківському театрі ім. Т. Шевченка, його ж — до "Єгора Буличова" Горького у Сталінському театрі ім. Артема; Г. Цапка до вистави "Останні" Горького в Київському театрі ім. І. Франка (режисер — К. Кошевський, 1935), в яких завдяки умінню грати сценічним освітленням, враховуючи при цьому досвід сприйняття імпресіоністичного живопису, прочитувалася не тільки стильність умеблювання з чорного дерева, але й конфліктність у взаєминах героїв.

Однією з найяскравіших сторінок української сценографії другої половини 1930-х рр. є оформлення вистав, створених за п'єсами зарубіжної класики. Це декорації А. Петрицького до шиллерівського "Дона Карлоса" у Театрі ім. І. Франка; оформлення молодого В. Греченка до "Євгенії Гранде" Бальзака в Харківському театрі ім. Т. Шевченка; декорації досвідченого Б. Косарева до мольєрівського "Скупого" у Харківському ТЮГу (про свою роботу над ними художник згадував: «Скляренко



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави "Отелло" В. Шекспіра. Театр ім. М. Заньковецької. Запоріжжя. 1936.

сказав так: "Мені потрібна Франція. І мені потрібен Мольєр". Це все. Потім я довго працював і приніс ескізи. Вони сподобалися режисерові» [21]). Зрозумілу відразу до образу Гарпагона Косарев прагнув передати через інтер'єри помешкання головного героя (колись розкішний, у стилі французького бароко палац репрезентувався як вкрита плеснявою руїна), а також через екстер'єри його ж саду, уподібненого старому кладовищу, через особливий ракурс: ніби на всі перипетії мольєрівської комедії глядач дивився крізь скло увігнутої лінзи.

Прагнення молодого художника Ф. Нірода повернути у другій половині 30-х рр. на драматичну сцену збагачений об'ємними елементами живопис підтримував головний режисер Театру ім. М. Заньковецької В. Харченко. Так, у декораціях до шекспірівського "Отелло", поєднуючи темно-синє оксамитове небо над венеціанським каналом із місячною доріжкою на воді, художник ефектно романтизував місце дії, точніше, його фон; основну ж роль грав архітектурний фрагмент із сірого каменю, забарвлений мерехтінням червоного світла, що створювало передчуття драматичних перипетій сценічного твору.

Найдискусійнішими сторінками історії української сценографії тих років і донині залишаються ті, що відведені оформленню радянських п'єс, політична заангажованість яких (а нерідко і схематизм у змалюванні характерів та колізій) не могла не позначитися на сценічній, а значить, і сценографічній інтерпретації новочасної драматургії. Так, у сценографії п'єс українських радянських драматургів побутоподібність нерідко поєднувалася з елементами ідеалізації дійсності. Зокрема, "нове життя" українського колгоспного села зазвичай представлялося на сцені в екстер'єрі квітучого або рясно вбраного плодами саду, як-от в оформленні корнійчу-

[21] Борис Васильевич Косарев рассказывает (Беседу вела О. Красильникова) // Художники театра и кино. — Москва, 1984. — С. 188—200.

ківського "Платона Кречета" (п'єсі, в якій схематизувалася, а водночас ідеалізувалася тогочасна дійсність) у "франківців" (режисер — К. Кошевський, 1934), де художник І. Федотов, йдучи за драматургом, створив візуальний еквівалент такої ідеалізації. Акцентована декоративність яблуневого саду була примітною і в оформленні "В степах України" у Театрі ім. І. Франка (режисер Г. Юра, 1940), де художник М. Драк, — слідом за драматургом О. Корнійчуком, поставив собі за мету прикрасити життя у довоєнному колгоспному селі.

Разом із тим якщо драматургічна першооснова містила неоднозначність авторського погляду на недавню історію України, то і у сценографічному вирішенні, невіддільному від режисерського задуму, знаходила переконливе втілення образна інтерпретація колізій п'єси, як-от у постановці 1934 р. "Майстрів часу" І. Кочерги на сцені Театру ім. І. Франка (режисер — Г. Юра, художник — Б. Ердман).

Повернення української сценографії другої половини 1930-х рр. до так званого великого стилю в оформленні музичних вистав, інакше кажучи, до традицій, які панували в декораційному мистецтві другої половини XIX — початку XX ст., водночас означало їх творче переосмислення. Так, широко опрацьовувана у період панування "великого стилю" кулісно-арочна система декорацій в українській сценографії другої половини XX ст. вже не посідала чільного місця. Натомість художники робили акцент на об'ємних архітектурних фрагментах, які іноді грали роль своєрідних куліс, точніше, роль традиційних куліс варіювалася, вплетена щораз у все складнішу, винахідливу контамінацію виражальних засобів.

Починаючи зі створених у Харківському театрі опери і балету "Гугенотів" Дж. Мейєрбера (режисер — Й. Лапицький, 1934) і "Сплячої красуні" П. Чайковського (балетмейстер — К. Голейзовський, 1935), перед глядачами з'явився "новий" Петрицький: "живописець і архітектор сценічного простору", який, за твердженням рецензентів, "поневолив" їх оформленням нового варіанту "Тараса Бульби" М. Лисенка (режисер — І. Лапицький, 1937) у Київському театрі опери і балету. Чималий успіх супроводжував декорації Петрицького до створеної на сцені Великого театру у Москві опери "Черевички" П. Чайковського (режисер — Р. Симонов, 1940) та до балету В. Соловйова-Сєдого "Тарас Бульба" (балетмейстер — Р. Захаров, 1941). Працюючи поза межами України, Петрицький вважав себе зобов'язаним образною мовою сценографії розповісти про свій народ, про творену ним високу культуру [22]; тож не дивно, що кожна із сценографічних робіт талановитого художника діставала високу оцінку фахівців.

Постановці "Проданої нареченої" Б. Сметани на сцені Київського театру опери і балету (режисер — В. Манзій, 1936—1937) передували відрядження О. Хвостенка-Хвостова до музеїв та приватних колекцій Праги, консультації із знавцями музики Б. Сметани, котрі, зокрема Зденек Неєдли і Мефодій Виметал, високо оцінили сценографію київської оперної вистави [23]. Отже, покладаючись на вивчений матеріал культури та побуту чеського народу та водночас у відповідності до музичної драматургії, художник створив видовище, сповнене життєрадісної атмосфери сільського свята. Своїм оформленням

[22] *Симонов Р.* Об опере "Черевички" // Советский артист. — 1940. — 13 дек.

[23] *Неєдли З.* "Продана наречена" // Продана наречена. — Київ, 1937. — С. 16—17.

Хвостенко-Хвостов певною мірою відсторонив проблеми, котрими опікуються герої музичного твору, однак натомість митець, незаперечно, акцентував молодече завзяття у їх характерах, котре ставало запорукою подолання життєвих негараздів.

Не тільки художники провідних (київського й харківського) українських музичних театрів А. Петрицький і О. Хвостенко-Хвостов репрезентували вдумливе ставлення до класики. Наприклад, досвідчений митець П. Злочевський на сцені Одеського театру опери та балету створив оформлення до "Фауста" Ш. Гуно (1937), яке одразу відзначила критика. Вдаючись до кінематографічного засобу паралельного монтажу, сценограф, поділяючи сценічний простір двома монументальними арками на дві частини, пропонував глядачам одночасно два місця дії. Це додавало візуальної ефектності зображуваному, притому не суперечило "стилю епохи". Отже, так само, як у душі головного героя поєднувалося, здавалося б, не поєднуване — любов до науки, з одного боку, і прагнення повнокровності життя — з іншого, на сцені паралельно монтувалися, з однієї сторони каплиця, де панує релігійна атмосфера, а з іншої — гамірний шинок. Або картину сонячного пленеру, серед якого життєрадісні городяни "святкують Бахуса", змінює наступна декораційна картина: алхімічна лабораторія того, хто не побоявся покликати із вічної пітьми Мефістофеля...

Друга світова війна, що стала важким випробовуванням для всього українського народу, позначилася і на долі національних театрів, причому найуразливішою складовою театральної справи одразу стала сценографія. Лише деяким сценічним колективам все-таки вдалося вивезти до Казахстану, Узбекистану чи Туркменії — реґіонів тимчасового базування українських театрів — чималу частину декораційного фонду. Так, в евакоумовах в Іркутську була поновлена опера "Іван Сусанін" М. Глинки, прем'єра якої відбулася якраз напередодні війни у сезоні 1940/41 р. (режисер — О. Крамов). Утім, незважаючи на значні матеріальні труднощі, українські театри, а значить, і їх художники спромогалися на прем'єри. Приміром, саме у воєнні роки А. Петрицький створив декорації до балету К. Данькевича "Лілея", а О. Хвостенко-Хвостов — до опери М. Вериківського "Наймичка" у Київському театрі опери і балету (театрі, який перебував далеко від стаціонарної сцени у столиці України).

Прикметно, що, перебуваючи далеко від Батьківщини, митці, в тому числі й театральні художники, завжди радо допомагали своїм колегам. Так, Петрицький здійснив оформлення опери Є. Брусиловського "Жалбир" на сцені Казахського театру опери і балету ім. Абая (1944), а В. Меллер був автором декорацій до "Надири" Я. Момотханова і С. Касимова у Ферганському російському драматичному театрі ім. М. Горького.

Як відомо, понад 50 театрів працювало на території окупованої України, граючи довоєнний репертуар (передусім класику, національну і європейську) та пропонуючи аудиторії нові вистави. Серед прем'єр були постановки високого художнього рівня, як-от "Гамлет" у режисурі В. Блавацького на сцені Львівського оперного театру у 1943 р. (художник — М. Григорієв). Прикметно, що у театрах, які працювали на окупованій території (лише в Києві їх нараховувалося 9), спектаклі нерідко оформлювали й відомі художники, приміром, І. Курочка-Армашевський, М. Симашкевич, Д. Нарбут та ін.

У другій половині 1940-х рр. українське театрально-декораційне мистецтво продовжувало розвиватися у тих

же традиціях, що були характерні для передвоєнного періоду. Прикметно, що затребувана глядачем, який пройшов дорогами Великої Вітчизняної війни, героїко-патріотична тематика була чи не найкраще втілена у жанрі історичної драми, а саме у "Ярославі Мудрому" І. Кочерги (п'єсі, присвяченій в тому числі реаліям перемоги над печенігами у першій половині XI ст.), сценічне втілення якого на сцені Харківського театру ім. Т. Шевченка у 1946 р. (згодом удостоєне Державної премії) запам'яталося не тільки досконалою режисурою М. Крушельницького, акторськими роботами І. Мар'яненка, О. Сердюка та ін., а й сценографією досвідченого Б. Косарева.

Художнику вдалося віднайти масштаб і пропорції, за яких у відносно невеликому сценічному просторі зберігалося постійне відчуття величності і гармонійності архітектурних споруд доби Київської Русі як основи образної стилізації всього оформлення, інакше — як "міри умовності" сценографічного вирішення вистави, втілення тієї благодаті (про яку неодноразово говорив головний герой п'єси), тієї справжньої мудрості, без якої глядачеві важко було повірити у театральну "реінкарнацію" епохи князювання Ярослава Мудрого. Означена гармонійність (втілена у величних пропорціях архітектурно-об'ємних декорацій, доповнених вишуканими костюмами В. Греченка, розробленими з історичною достеменністю) суто візуально в оформленні вистави протиставлялася дисгармонії війни, під час якої руйнувалися собори, знищувалися матеріальні цінності, як-от у сцені навали поган на Київ, яка відповідно до драматургічної першооснови, а також постановницького задуму, розроблялася і художником вистави. Проти хаосу війни у виставі піднімалися на чолі з давньоруським князем воїни-русичі, котрі не тільки рідну землю боронили, а й захищали пам'ятки високої культури свого народу...

Уміння йти не стільки за історією, скільки за жанровими ознаками класичного твору, створюючи вишукану театральну ілюзію драматургічних подій, продемонстрував М. Уманський у дискусійному оформленні "Камінного господаря" Лесі Українки у Київському російському драматичному театрі (режисер — К. Хохлов, 1946). Дискусійне тому, що художник акцентував лише одну тему п'єси, яку небезпідставно вважав провідною для політичних реалій доби "розквітлого соціалізму", а саме: тему гнітючого тиску на людську особистість, особливо переконливо втілену у сцені "Склеп", де над усіма іншими складовими оформлення (як і над людськими постатями, котрі тут опинялися) вивищувалася монументальна постать Камінного господаря.

Посилення міри умовності в оформленні вистав було характерним не лише для провідних сценічних колективів України, тим більше, не тільки для так званих дорослих театрів, а й для ТЮГів. Зокрема, всі декорації Ю. Стефанчука для вистави М. Кропивницького "Пошились у дурні" (Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, 1944) були стилізовані під українську народну вишивку. Цей умовний прийом, який акцентував жанр вистави (комедія), дозволяв відійти від стереотипів живописно-об'ємного оформлення. Втім, коли йдеться про сценографію національної класичної драматургії, художники нерідко, вдаючись і до засобів традиційного живопису, як, наприклад, О. Плаксій в оформленні вистави "Земля" за О. Кобилянською (Чернівецький український музично-драматичний театр, режисер — В. Василько, 1947), спромогалися досягати високої худож-

ності, пронизаної щемною любов'ю до рідної Буковини.

Сценографія українського музичного театру другої половини 1940-х рр. була репрезентована насамперед творчістю О. Хвостенка-Хвостова — головного художника Київського театру опери і балету (оформлення "Тараса Бульби" М. Лисенка (режисер — М. Смолич, сезон 1946/47 р.); "Казки про царя Салтана" М. Римського-Корсакова (режисер — М. Стефанович, сезон 1948/49 р.); "Гальки" С. Монюшка (режисер — Д. Смолич, сезон 1949/50 р. та ін.).

Монументальні споруди, як-от Успенський собор у Кремлі або собор Василія Блаженного в оформленні "Бориса Годунова" М. Мусоргського на київській сцені (режисер — М. Стефанович, сезон 1951/52 р.), художник подавав фрагментами, але так, що пропорції між архітектурними спорудами і людськими фігурами зберігалися, причому вони не применшували людини перед твореною її руками та її ж талантом величчю кам'яних споруд. Отже, вкотре сценографічними виражальними засобами у повній відповідності із задумом всієї постановки підносилася тема народу-зодчого.

Історія сценографії музичного театру другої половини 1940-х рр. — це в тому числі й історія оформлення вистав у театрах оперети, зокрема у Київському театрі музичної комедії (оперети), де у 1948—1951 рр. працював В. Меллер. Учень Курбаса режисер Б. Балабан, добре відомий художникові ще з часів "Березоля", запропонував Меллерові оформити комічну оперу Ф. Зуппе "Бокаччо". Звернувшись до традицій комедії дель арте, режисер і сценограф створили яскраве театральне видовище (прем'єра відбулася 1945 р.), причому в оформленні та костюмах відчувалася атмосфера розіграшу, карнавального перевдягання; актори в масках дотепно обігрували як сценічні предмети, аксесуари, так і декорації.

Післявоєнна хвиля еміграції творчої інтелігенції з України на Захід (передусім в Європу, як і в США та Канаду) зумовила появу сценічних колективів поза межами України. Чи не найвідомішим серед еміграційних театрів, які мали можливість системно приділяти увагу декораційній стороні постановок, був організований спочатку у Австрії (1945), а потім у США та Нью-Йорку (1949) Театр-студія Й. Гірняка й О. Добровольської. Втім серед тих сталих сценічних колективів, котрі, працюючи поза межами України, завжди на афішах вказували імена художників, був лише керований В. Блавацьким Ансамбль українських акторів. Коли щойно названий колектив стаціонарно виступав у Німеччині, більшість його вистав оформлював В. Клех. Під час роботи у США ансамбль запросив до співпраці вже іншого сценографа — В. Лісняка, якому нерідко допомагав художник по костюмах М. Бутович. Вони, звертаючись, наприклад, до оформлення п'єс із минувшини українського народу (а саме така драматургія становила левову частку репертуару театру), дотримувалися передусім принципів історичної достовірності та побутової вірогідності.

Розвиток української сценографії 1950-х рр. відбувався в руслі тенденцій, характерних для розвитку всього національного мистецтва означеного періоду. Прагнучи поновити розірваний "зв'язок часів" (як і відійти від практики методу соцреалізму, котрий, по суті, був традиційним реалізмом у системі тематичних обмежень та концепційних орієнтацій), українські митці, в тому числі й театральні художники, прагнули повернутися до власних творчих витоків. Тобто, якщо мовиться про сценографів

старшого покоління, повернутися до ними ж напрацьованого культурного шару українського мистецтва першої третини XX ст.

Виставою десятиріччя стала сценічна інтерпретація "Короля Ліра" у Київському театрі ім. І. Франка, здійснена у 1959 р. режисером В. Оглобліним у співтворчості з В. Меллером. Художник прагнув сценографічно втілити менталітет влади як такої; саме тому вибудуваний театральним художником світ короля Ліра — це насамперед важкі, міцні, схожі на тюремні стіни. У першій дії репрезентувався тронний зал, схожий на печеру або на лігво лева. Глядачі захоплено вдивлялися, як важка арка півколом низько "зрізає" простір над сценою; поруч димлять факели; на підлозі розстелені хутра диких звірів. У вирішенні цієї, як і наступних картин, а також у костюмах використовувалася фактура хутра, заліза, каменю, дерева.

Розквіт творчості М. Духновського, котрий працював переважно на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки, припадає саме на 1950-ті рр. Цей художник одразу привернув увагу глядачів (а перед тим, зрозуміло, режисерів) тонким розумінням стилю епохи, вмінням створювати промовисті інтер'єри, що були спроможні ще до початку сценічних перипетій розповідати про драматургічних героїв. Йдеться, зокрема, про оформлення чехівських "Чайки" (режисер — К. Хохлов, 1950), "Трьох сестер" (режисер — В. Неллі, 1955), "Мертвих душ" за Гоголем (режисер — К. Хохлов, 1952).

1950-ті роки — підсумковий період творчості А. Петрицького. У цей період художник звертається передусім до оформлення оперних вистав. У його творчому доробку — сценографія "Богдана Хмельницького" К. Данькевича (режисер — М. Крушельницький, 1953), "Князя Ігоря" О. Бородіна (режисер — М. Стефанович, 1953), "Тараса Бульби" М. Лисенка (режисер — В. Скляренко, 1955), "Війни і миру" С. Прокоф'єва (режисер — В. Скляренко, 1956) — всі на сцені Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка, а також оформлення опери "Декабристи" Ю. Шапоріна на сцені Великого театру в Москві (режисер — М. Охлопков, 1953).

А. Волненко. Ескіз костюма до балету "Маруся Богуславка" А. Свєчникова. Театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Київ. 1956.

Майстром створення "колористичної драматургії сценічного оформлення" [24] мистецтвознавці називали А. Волненка. У творчому змаганні з попередниками, котрі на сцені Київської опери також оформлювали "Запорожця за Дунаєм", — О. Хвостенко-Хвостовим, який акцентував ефектні у сценографічному звучанні екзотичні мотиви, а також М. Невідомським, автором "гро-

[24] *Габелко В.* Анатолій Волненко. — Київ, 1983. — С. 48.

тескових" (створених ще у 20-ті рр.) декорацій, А. Волненко створив поетичний інваріант нехитрого, навіть щемного у своїй простоті побуту козаків за Дунаєм. Тугу за рідною землею художник майстерно передавав і суто сценографічними засобами. Так, впізнаваний екстер'єр звичайної селянської садиби головного героя дисонував із нетиповим для України, тож із невпізнаваним пейзажем-фоном.

Волненко належав до тих театральних художників, які вміли створювати на сцені казку; тим більше якщо йшлося про першопрочитання опер для дітей. Так, у "Панові Коцькому" на сцені з'являлися переконливі персоніфікації головних героїв — Кота Котофійовича, Лисиці, Ведмедя, Вовка, вбрані у костюми українських селян (лише голови були звірячими). Здавалося, що персонажі зійшли зі сторінок перших улюблених дітлахами книжок, і цей досвід, прагнучи привчити юних глядачів до мистецтва театру, врахував художник.

Казковими були також живописні пейзажі "Зими і весни", у яких художник демонстрував високий вишкіл створення ілюзійних декорацій; однак це були не натуралістичні пленери, а театральне свято, яке глядач, тільки-но відкривалася завіса, зустрічав довгими щирими оплесками.

Важливу роль у роботах Ф. Нірода, створених у 1950-ті рр. у Львівському театрі опери і балету, відігравав живописний пейзаж. Так, улюблений мотив, що його у різних варіантах використовує художник, — це низький обрій та високе небо на більшій частині сценічного простору, як-от в оформленні "Тихого Дону" І. Дзержинського (режисер — В. Харченко, 1952).

Зміною пейзажу, отже, зміною стану природи, Ф. Нірод характеризує і сценічні перипетії "Милани" Г. Майбороди (режисер — В. Скляренко, 1957); у більшості ж вистав, оформлених художником на львівській сцені, зоровий образ будувався на поєднанні пейзажних та архітектурних образів, зокрема в "Руслані і Людмилі" М. Глинки (режисер — В. Скляренко, 1956).

50-ті роки увійшли в історію української сценографії ще й створеним П. Злочевським на сцені Одеського театру опери і балету оформленням до "Богдана Хмельницького", "Лілеї" К. Данькевича, "Мідного вершника" Р. Глієра, "Садка" М. Римського-Корсакова, а також сценографічними роботами головного художника Харківського театру опери і балету Д. Овчаренка, а саме: оформленням "Князя Ігоря" О. Бородіна, "Казки про царя Салтана" М. Римського-Корсакова, "В бурю" Т. Хренникова.

Історія української сценографії, починаючи від 1960-х і закінчуючи останніми роками XX ст., вписала у світове мистецтво, безумовно, яскраві сторінки, може бути, найяскравіші (якщо порівнювати з іншими різновидами та жанрами національного мистецтва), йдучи в авангарді, передусім у 1970—1980-ті рр., художніх процесів європейської сценографії. Втім нова якість (у зіставленні із серединою XX ст.) майстерності українських театральних художників — бути в авангарді сценографічних ідей доби постмодернізму стала мистецькою дійсністю не одразу. Вона виникла у підсумку реалізації багатьох важливих чинників. По-перше, широкого використання театральними художниками різних поколінь усіх без винятку досягнень національної сценографії, накопичених протягом її розвитку. По-друге, стала наслідком приходу в українське мистецтво оформлення сцени нових творчих індивідуальностей (передусім Д. Лідера та Є. Лисика). По-третє, почався новий етап у творчості вже зна-

А. Волненко. Ескіз костюмів до балету "Бахчисарайський фонтан" Б. Асаф'єва. Театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. 1960.

них митців (наприклад, Ф. Нірода). По-четверте, реалізація вищеозначеної якості у творчості українських сценографів завдячувала розвиткові кращих традицій співтворчості художника і режисера, запроваджуваних практикою національних театрів ще у 1920-х рр., саме тих, які стали важливою запорукою утвердження так званої *дієвої сценографії* (третьої серед систем оформлення сцени, що закономірно увібрала в себе досвід і досягнення двох попередніх — *ігрової* та *декораційної*), котра, безсумнівно, визначила обличчя українського мистецтва оформлення сцени періоду 1960-х рр. — кінця XX ст.

Якщо у різні періоди розвитку європейська сценографія репрезентувала себе або як декорація-"фон", або як декорація-"середовище"; інакше кажучи, демонструвала "скульптурний" (тобто динамічний) чи "живописно-картинний" (тобто статичний) принципи оформлення, то, ведучи відлік від 1960-х рр., мистецтво театральних художників, у тому числі й українських, апробовує в один і той самий час обидва вищеназвані принципи оформлення, разом із тим утверджуючи різні образні модифікації, котрі закономірно виникли у підсумку подолання тієї умовно-структурної розмежованості, що довгий час вважалася апріорною.

Так само, як і в європейській сценографії (хоча й з іншою інтенсивністю, але з не меншою результативністю), в українському мистецтві оформлення сцени починаючи із 1960-х рр. все більше утверджується мирне співіснування різних стилів, притаманних різним митцям, національним сценографічним школам (першочергово київській та харківській). Крім того, утверджується взаємодія, взаємовплив, взаємозбагачення стилів, а водночас виникнення на цій полістилістичній основі нової художньої якості сценографічних артефактів.

Постмодерністська полістилістика, утерміновувана небезпідставно ще й постмодерністською "всеїдністю", котра (на відміну від практики доби модернізму) вже не перешкоджала розвитку ані реалізму, ані натуралізму, ані будь-якому іншому "ізму", в той же самий час означала брак нових *культових ідей.* Інакше кажучи, сигналізувала, завдяки здатності мистецтва віддзеркалювати суспільно важливі процеси, про вичер-

паність старих (культових) ідей, які першопокладалися в основу чинної культурної епохи, а разом із тим (як це завжди відбувалося в історії цивілізації) провіщаючи всіма різновидами і жанрами мистецтва, в тому числі й сценографії, наближення нових культового масштабу ідей, а за тим і наближення реалій нової культури.

Знаковим для української сценографії 1960-х рр. як драматичного, так і музичного театру стало так зване *умовне оформлення*, що означало насамперед позбавлене зайвої деталізації, вивільнене від дріб'язкової другорядності, дистанційоване від натуралістичного відтворення об'єктів предметності, відмову від зовнішньої (інакше — літературної) ілюстративності. "Умовне" оформлення разом із тим означало видиме розширення палітри виражальних засобів театральних художників за рахунок широкого введення у сценографічні образи елементів (кінокадрів, фотофрагментів, різного роду колажів тощо) з інших, суміжних мистецтв, не виключаючи циркового.

Етап повернення до власних витоків авангардно-творчих шукань XX ст. у національному театрі (а перед тим до осмислення витоків історії радянської України) почався з "реінкарнації" імен культурного шару 1920-х рр., насамперед із імен репресованих режисера Л. Курбаса та драматурга М. Куліша. Причому прикметно, прагнучи повернути на репертуарну афішу 1960-х рр. сценічні шедеври епохи класичного авангарду, режисери, котрі вважали себе учнями Курбаса (як-от В. Василько — головреж Одеського облмуздрамтеатру або О. Сердюк — мистецький керівник Харківського театру) чи його послідовниками (зокрема, Ф. Верещагін — головреж Вінницького театру ім. М. Садовського або В. Грипич — художній керівник "заньківчан"), звернулися до постановки 1920 р. "Гайдамаків". Отже, звернулися до тієї курбасової інсценізації поеми Шевченка, в основу якої покладалася суголосна не тільки подіям громадянської війни, але й сучасної історії (тобто 1960-х рр.) тема вияву громадянської непокори владі.

Характерним прикладом створення саме "умовного" оформлення для сценографічного вирішення "Гайдамаків" була робота молодого художника М. Кипріяна у львівському Театрі ім. М. Заньковецької (1964). Оскільки режисер вистави В. Грипич вводив у сценічну дію (за аналогією до курбасових "Гайдамаків") хор читців поеми, художник вважав за необхідне відтворити на сцені "п'єдестал" для цього хору: прагнув вибудувати невисокий, доповнений східцями "станок" на фоні сірого "горизонту", котрий, півколом охоплюючи простір сцени, імітував старовинний розгорнений сувій. Тож хор сприймався як рельєфований, а скульптурні постаті героїв поеми, спускаючись східцями з цього "станка" на авансцену, виглядали так, ніби щойно "матеріалізувалися" із безсмертних рядків історичної поеми...

Сценічна інтерпретація "Патетичної сонати" М. Куліша у Київському театрі ім. І. Франка (1966) була не тільки даниною творчості репресованого драматурга. У цій п'єсі режисер Д. Алексідзе побачив актуальну для 1960-х рр. тему розгубленості інтелігента перед суперечливістю проявів національного менталітету різних верств населення України. Віддаючи належне моді на "умовне" оформлення, художник Д. Лідер побудував пірамідальну конструкцію, складовими якої були розташовані на різних поверхах помешкання одного будинку, репрезентованого ніби в розрізі, без зовнішніх стін. Утім оскільки вищеназвана конструкція будувалася на поворотному крузі, то художник спромігся віднайти оригінальні варіанти конкрети-

Є. Лисик. Ескізи костюмів до балету "Тіль Уленшпігель" Є. Глєбова. Театр опери і балету ім. І. Франка. Львів. 1975.

зації місця дії. Так, лише поворотом круга (а також локалізацією сценічного світла, котре ніби вихоплювало із затемненого простору сцени одним-одне помешкання) створювалося переконливе враження іншого місця дії. Прикметно, що в жодній із наступних картин першозапропонована конструкція не зникала зі сцени, залишаючись як незмінний домінантний образ часу, отже, тієї категорії, яку, у повній відповідності із відомим поетичним виразом, "не можна вибирати" і в якій людині "можна лише жити і вмирати".

"Умовне" оформлення стало репрезентативним не тільки для сценографії національної класичної драматургії, але й для зарубіжної. Зокрема, для "Короля Ліра", провідна тема якого — трагедія влади, надихнула багатьох провідних митців України на створення нових сторінок української шекспіріани. У наступній після київської постановки 1959 р. постановці "Короля Ліра" у львівському Театрі ім. М. Заньковецької (режисер — М. Гіляровський, 1969), художник М. Кипріян запропонував три основні візуальні чинники оформлення. Перший — дубовий поміст, образна символіка якого, на думку самого сценографа, могла бути "дешифрована" вельми широко: наприклад, "пліт" або "плаха", або "ринг". Другий — вертикально підвішений бутафорський диск, асоційований, найперше, із старою золотою монетою, на якій вже напівстерся карбований профіль короля. Однак на цьому ж диску, як на екрані, коли було потрібно конкретизувати місце дії, інколи виникали далеко не завжди переконливі ілюстративні візії (наприклад, блискавки у сцені бурі). Третій чинник — це від колосників і до підлоги металевий ланцюг, повсякчас обігруваний акторами, образно-символічна наповненість якого справедливо здавалася тогочасній театральній критиці вельми абстрактною.

Строго кажучи, "умовне" оформлення з тією мірою дистанційованості від традицій, яка стала характерною для драматичної сцени 1960-х рр., в українській сценографії музичних вистав повномірно почало утверджуватися тільки тоді, коли для роботи над оперною чи балетною постановкою запрошувалися художники із досвідом роботи у драматичному театрі. Так, для оформлення "Катерини Ізмайлової" Д. Шос-

таковича у Київському театрі опери та балету (1965) був запрошений відомий своїми роботами до драматичних спектаклів Д. Боровський, який вибудував із почорнілих дощок незвичний (без вікон і дверей) інтер'єр, схожий на домовину, а водночас на розриту могилу, в яку вона опущена. У такому сценографічному середовищі могла відбуватися тільки трагедія, на яку зверхньо, збайдужіло дивилися три золочені церковні бані, вивищені над промовистим оформленням.

Свій досвід роботи на драматичній сцені Д. Лідер переніс у сценографію оперети, тобто того жанру, який у 1960-ті рр. потребував нових художницьких ідей. Серед вистав, оформлених Д. Лідером у Київському театрі оперети ("Кло-Кло" Ф. Легара, 1962; "Ніч у Венеції" Й. Штрауса, 1964; "Жіночий монастир" Е. Колмановського, 1965), особливе місце посідає "Фіалка Монмартра" І. Кальмана (режисер — Б. Рябікін, 1963). На відміну від своїх попередників, які неодноразово сценографували класичну оперету, художник у даному випадку виходив не з жанру музики, а зі змісту сюжетних перипетій. Тож дія відбувається навіть не у мансарді, а прямо на даху, де мешкають закохані — у голуб'ятні, "залатаній" етюдами богемного художника. Сам Рауль спить у візкові, встеленому нотним папером. На цьому ж таки візкові (коли його разом з іншими пожитками закоханих викидають на бруківку) Фіалку везтимуть на святкову алею, виструнчену перспективою ліхтарів і декоровану ефектними масками. Саме тут, у цій декорації, згодом звучатиме знаменита "Каромболіна" як гімн безжурної молодості та палкого кохання.

Художником, який прийшов у музичний театр не з драматичної сцени, однак спромігся у своїй творчості надзвичайно талановито поєднати новаторство сценографії 1960-х рр. та кращі традиції так званого великого стилю в оформленні оперних і балетних постановок, був Є. Лисик. Він дебютував ще у 1961 р., оформивши "Сюїту про космонавтів" на музику Ю. Бірюкова у Львівському театрі опери і балету ім. І. Франка. Успіх сценографії наступних балетних постановок (зокрема, "Болеро" М. Равеля) став запорукою запрошення молодого митця посісти місце головного художника львівської оперної сцени.

До 1966 р., коли Є. Лисик тільки-но приступив до оформлення балету "Спартак" (принципової роботи для творчості тоді молодого ще художника), твір вже мав сценографічні версії в українському музичному театрі. Так, цей балет оформлювали Ф. Нірод в 1964 р. у Києві, О. Зосимович 1962 р. в Одесі, Л. Братченко 1966 р. у Харкові. Причому всі три щойно названі художники візуально підкреслювали тріумфальною аркою з атлантами у харківській виставі, розкішним драпіруванням патриціанських помешкань одеського спектаклю, величними будовами амфітеатру й палацу Красса київської постановки насамперед тему могутності Рима, сміливістю повстати проти якого й увійшов в історію Спартак.

На відміну від своїх колег, Є. Лисик домінантною для свого сценографічного задуму зробив все-таки тему Спартака, максимально посиливши її трагічність. Так, провідними кольорами художницького вирішення стали червоний в усіх його відтінках (від коралового до багряного) і темно-сірий. Основним мотивом оформлення став червоний диск-арена (водночас і основна площадка для хореографічного видовища, призначена для гладіаторських боїв); над нею, як прагнення омріяної свободи, високо здіймалася (здавалося, летіла у просторі сцени) легка щогла пломеніючого факела.

Є. Лисик. Сцена з балетної вистави "Створення світу" А. Петрова. Театр опери і балету ім. І. Франка. Львів. 1972.

Починаючи зі сценографії "Спартака", Є. Лисик виступає як послідовний реформатор балетного костюма, прагнучи повернути йому ту сценічну виразність, яка апробувалася ще в епоху театральних експериментів 1920-х рр.; інша справа, що творчі пошуки художника не завжди реалізовувалися у сценічній практиці. Стосовно цього не можна не наголосити на винятковій виразності його ескізів саме до костюмів, котрі сприймаються як сповнені вражаючої експресії портрети майбутніх сценічних героїв. Причому, всупереч традиції у створенні балетного костюма, Є. Лисик змальовує своїх костюмованих персонажів не у русі, тобто не у танці, а статичними; однак це — статика стисненої пружини з могутнім (прихованим до визначеного часу) енергетичним потенціалом.

В основу сценографічного задуму балету С. Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта", здійсненого на сцені Львівського оперного (1968), Лисик поклав своє захоплення (та глибоке розуміння) протоoренесансною архітектурою кам'яних лабіринтів вулиць, де будинки схожі на фортеці, що зводилися із розрахунку можливого нападу і наступної облоги. Тому не дивно, що і міжактна завіса уподібнена важкій з темного металу брамі, рельєфованій кольоровим металом.

Сцену бійки на міському майдані між прибічниками Монтеккі та Капулетті художник трактує вельми масштабно, як

непереборне бажання людства до протистояння, до воєн, до глобальних озброєних конфліктів, у яких насамперед гинуть найкращі, найчистіші. Тож у повній відповідності до шекспірівської образності сцену на міському майдані Лисик приміщає ніби на дно кам'яного колодязя, який утворюють монолітні велетенські (неспівмірні із пропорціями людської фігури) будинки-вежі, репрезентовані у, здавалося б, нескінченній перспективі. Цей же прийом (до речі, започаткований театрально-декораційним мистецтвом саме із доби італійського Ренесансу) опрацьовується Лисиком у сцені балу, де ілюзію довжелезної зали підсилюють два ряди пілястрів; за ними як данина проторенесансній архітектурі (інтер'єрам її палаців) розставлялися камуфляжі лицарів, одягнених у "метал" панцирів і загрозливо озброєних.

Напругу фінальної сцени художник посилює багатократно: перед глядачами не один склеп із тілами юних небіжчиків, а велетенське кладовище, довжелезна процесія вбраних у чорне людей уособлює не тільки всю Верону, але й увесь світ, який вже чотири сторіччя разом із Шекспіром оплакує вимислених англійським драматургом героїв.

Новий етап в історії української сценографії починається із 1970 р. — з оформлення Д. Лідером вистави "Ярослав Мудрий" І. Кочерги у Київському театрі ім. І. Франка (режисер — Б. Мешкіс). Тією ж мірою, якою драматург прагнув відновити історичну пам'ять народу, перетворивши її на рушійну силу для кожного наступного покоління співвітчизників, такою мірою сценограф прагнув втілити цю ж ідею дієвості історичної пам'яті образною мовою мистецтва. Отже, оформлення "Ярослава Мудрого" — це "фрескове середовище", яке півколом охоплювало сцену (від лівого порталу до правого); причому образотворчі мотиви (бо прямого цитування годі було й шукати) означеного середовища — це фрескові розписи Софії Київської. Прикметно, що сценограф спеціально запрограмував певну хаотичність образів запропонованої глядачам живописної композиції; до того ж складна світлова "партитура" протягом усієї сценічної дії підсилювала враження хаотичності, оскільки подавала театральний живопис фрагментарно: ось чийсь напружений погляд, а ось зігнута у танку нога скомороха або чиясь таємнича постать. Таке неординарне оформлення вже від початку вистави привертало до себе увагу глядача, наповнюючи сум'яттям його душу, змушуючи активізувати його ж таки думку, а разом із тим, вірогідно, і його генетичну пам'ять. Для акцентації важливого почуття єдності поколінь Д. Лідер розмістив по периметру "фрескового середовища" залізні риштування, на яких зазвичай працюють реставратори. Ця сценографічна деталь обігрувалася у виставі не ситуаційно, а смислово: кожен глядач мав відчути себе реставратором або сповнитися прагненням набути цієї професії; отже, по суті, "реінкарнуючи" історичні раритети, "реінкарнувати" й внутрішнє "Я". Звісно, що таке оформлення не могло бути лише фоном для сценічних перипетій: воно виступало як дійовий чинник, на нього не могли не зважати актори, тому вели з ним, як із партнером-персонажем, невпинний внутрішній діалог.

Тож після оприлюднення сценографії Д. Лідера до київської вистави (1970) "Ярослава Мудрого" починається новий етап мистецтва оформлення сцени — етап так званої *дієвої сценографії*. Сутність її полягає передусім в умінні художника виражальними засобами мистецтва образно втілити основні драматичні конфлікти п'єси, віднайшовши їх "пластичні еквіваленти", отже, домогтися, щоб оформлення було не фоном, а дієвим чинником перипетій

вистави, її персонажем, не менш активним, ніж актори-виконавці, і водночас щоб воно значною мірою детермінувало поведінку акторів на сцені, тобто "режисерувало" виставу.

Строго кажучи, дієва сценографія — це новий якісний крок у розвитку явища образотворчої режисури.

Поняття *образотворча режисура*, як і *дієва сценографія*, нерідко синонімізується із поняттям *співрежисура художника у виставі*. І це не дивно, оскільки нова якість художницького вміння прямо пов'язана із його роллю у процесі творення спектаклю; роллю, яка, у свою чергу, безпосередньо залежить від режисера, від широти його поглядів на мистецтво Мельпомени.

Взаємовідносини мистецтв театрального комплексу — важлива складова театрального організму, що забезпечує його життєдіяльність і розвиток. Прагнення сценографії та режисури до все ефективнішого єднання — явище закономірне, це вияв загальної тенденції, котру можна охарактеризувати як зближення із режисурою всіх інших мистецтв театрального комплексу. Сенс цієї тенденції — не підміна функцій одного мистецтва іншим, а прагнення кожного до найповнішого виявлення основної ідеї спектаклю та участі в її творенні.

Починаючи із оформлення київської вистави "Ярослава Мудрого", Д. Лідер у подальших роботах демонструє зразки дієвої сценографії. Причому, коли йдеться про оформлення української драматургії (як класичної, так і новочасної), художник завжди прагне включити генетичну пам'ять глядачів. Так, розірвана на клаптики земля в оформленні "Вірності" М. Зарудного (Київський театр ім. І. Франка, режисер — В. Лизогуб, 1970) — образ свіжий і легко впізнаваний водночас, впізнаваний у системі координат історичної пам'яті, яка болюче відлунює до цих пір у душах нащадків тих, кому у громадянську війну довелося захищати рідну землю, а потім ще переживати гіркі реалії колективізації.

Тією мірою, якою драматург М. Зарудний у п'єсі "Пора жовтого листя" прагнув вкласти у свідомість співвітчизників думку про те, що моральні цінності є найдорожчим національним скарбом, такою ж мірою (використовуючи смислову наповненість сценографічних образів) художник Лідер у сценографії однойменної вистави "франківців" (режисер — С. Сміян, 1974) використав символічний для українців образ рушника. Тож основою основ усіх мізансцен, а водночас їх підніжжям стає білим-білий мережаний рушник. Глядач має змогу спостерігати, як протягом сценічної дії виникають страхітливо чорні дірки-плями на його білому полотні, як зотліває тонке мереживо.

Віддавна помічені футуристичні властивості мистецтва чи не найбільшою мірою були притаманні саме мистецтву Мельпомени. Світового масштабу трагедія Чорнобиля прогнозувалася художниками, в тому числі й театральними, задовго до вікопомного 1986 р. Так само, як і режисери Київського театру ім. І. Франка С. Сміян та А. Скибенко ще 1970 р. звернулися до "Кассандри" Лесі Українки, відчувши необхідність вивести на сцену легендарну провісницю, на застороги якої, на жаль, так і не зважили її співвітчизники: Ф. Нірод, котрий в оформленні цієї ж постановки використав культурні ремінісценції, що викликали асоціації із античним світом, на першому плані розмістив величезну трагічну маску, яка своїм відкритим кам'яним ротом, здається, кричала про наближення неминучого...

У 1974 р. на сцені Київського театру ім. І. Франка з'явилося сценічне прочитання нової п'єси О. Левади (автора "Фауста і смерті") "Здрастуй, Прип'ять!". Сценографія цієї вистави була

побудована на двох основних образах: по-перше, розквітлого саду (коли електричне світло "благодатним потоком" заповнювало сценічний простір), а по-друге, що важливіше, масштабного будівельного майданчика, коли освітлення вимикалося (таким він зазвичай виглядає уночі) і звідусіль сипали іскри від технічного зварювання. Оскільки перший із названих образів виглядав дещо традиційно ідилічно, то уяву глядачів вражав саме другий, який виглядав досить моторошно (і це саме в той час, коли громадська думка ставила під сумнів необхідність будування атомної станції на Дніпрі). Прикметна річ, що ані в самій п'єсі О. Левади, ані в режисерському прочитанні С. Сміяна не було і натяку на будь-які прогностичні аванси, однак ці футуристичні передбачення про апокаліптичну "зорю Полин" ніби самі собою несподівано виникли у сценографічній інтерпретації Д. Лідера.

Утім українська Мельпомена 1970—1980-х рр. була не тільки Кассандрою прийдешньої історії України, а й духовною опорою для співвітчизників, утверджуючи передусім через сценічне втілення національної класики ідею невмирущої сили українського народу, як-от в постановці на "франківській" сцені "Енеїди" І. Котляревського (режисер — С. Данченко, 1986). Своєрідність літературної першооснови, доповнена жанровими особливостями постановки, названої на афіші рок-оперою, дозволили сценографові А. Чечику (учневі Лідера) запропонувати глядачеві епатажне оформлення, в якому водночас поєднувалися різні стилі (традиційна декорація, сценографія естрадного шоу тощо).

Задум створення "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка (Харківський театр ім. Т. Шевченка, режисер — В. Петров, 1978), що належав художниці Т. Медвідь, переконував будь-яку аудиторію, тим більше залюблену в національну класику. Оскільки Гончарівка, розмірковувала художниця, — остільки й гончарі; а це не тільки миски-горщики, але й глиняна іграшка, крихітні хатки й вози, розмальовані фігурки тварин і людей, що були розміщені на планшеті сцени, запрошуючи глядача, якому не бракує почуття гумору, до комедійного видовища. У гончарстві віддавна склався свій стиль втілення народних типажів (рум'янощокої красуні-нареченої, невдахи-залицяльника тощо), який завдяки режисерові вистави значною мірою вплинув на "малюнок ролі" провідних виконавців.

Одне з найскладніших творчих завдань, вирішуваних українською сценографією другої половини XX ст., полягало в умінні виявити поетичну (не побутову) сторону народних традицій. Приміром, передчуття прихованого дива присутнє в декораціях, створених у 1970—1980-х рр. до "Вія", "Сорочинського ярмарку", "Утопленої", що належать художникові Черкаського театру ім. Т. Шевченка Д. Нарбуту, закоханому у гоголівських героїв.

Серед багатьох постановок комедії М. Старицького "За двома зайцями" (протягом 1970—1980-х рр.) театральна критика віддала першість тій, що стала візитівкою Київського молодіжного театру, отже, постановці, створеній режисурою В. Шулакова, сценографією Л. Чернової та М. Гомон. Учениці Д. Лідера побудували оформлення на двох основних образах: перший — це світ побутових реалій, другий — світ сінематографа, тобто світ уявного життя головної героїні Проні Прокопівни. Очевидна паралелізація цих світів вкотре пояснювала трагікомічність сюжетних перипетій.

Специфіка "політичного театру" Б. Брехта завжди вимагала від театрального художника особливої імпровізаційності, інакше кажучи, вимагала вміння не стільки декорувати (прикра-

шати), скільки стилізувати буденність в усіх її впізнаваних реаліях, у тому числі й відразливих. Так, в оформленні Т. Медвідь до постановки "Тригрошової опери" (Харківський театр ім. Т. Шевченка, режисер — І. Гріншпун, 1974) на сцені — у повній відповідності із драматургічними перипетіями — виникала напівкрамничка-напівпритон, названа старим ганчір'ям на "вішалках", де сновигали вуличні злодії, вдягнені у вбрання крикливих тонів.

Тема вулиці (знову-таки у повній відповідності із драматургічною першоосновою) виникала в оформленні Д. Лідера "Кар'єри Артуро Уї" на сцені Хмельницького театру ім. Г. Петровського (режисер — В. Булатова, 1975). Наприклад, фрагмент "камінних джунглів" великого європейського міста був репрезентований художником у впізнаваних реаліях: каналізаційні люки, розбиті дорожні світлофори (їх роль грали театральні прожектори), павутини дротів над головами перехожих, графіка яких додавала негативної експресії сценічним перипетіям.

Елементи вуличних екстер'єрів послідовно обігрувалися в усіх сценах вистави. Приміром, кришки каналізаційних люків слугували столиками і сидіннями в ресторані Догсборо, а разом із тим грали ще ролі судейської кафедри, трибуни, надгробку тощо. Втім основне образне призначення цих люків полягало в тому, що під ними ховалися гангстери (на кшталт Артуро Уї), котрі очікували свого часу "дорватися до влади".

Симптоматично, що саме у вищеназваних складових оформлення на сцені Хмельницького обласного муздрамтеатру ім. Г. Петровського вже через два роки була репрезентована постановка шекспірівського "Макбета" (режисер — В. Булатова, 1977). Ця незвична реалія обігрувалася у постановці ще й таким чином: перипетії п'єси ніби репрезентує мандрівна трупа, інакше кажучи, розігрує перед глядачами молодіжний "вуличний театр" (на кшталт тих, що у 1960—1970-ті рр. розповсюдились у США і зараховували себе до "політичного театру" off-off-Бродвею).

Ф. Нірод. Ескіз костюма до опери "Абесалом і Етері" З. Паліашвілі. Театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Київ. 1972.

Знаковим для європейської сценографії другої половини XX ст. стало оформлення Д. Лідера до вистави "Король Лір" В. Шекспіра у Малому театрі в Москві (режисер — Л. Хейфець, 1979). Знаковим саме тому, що мистецтвознавча критика неодноразово співставляла лідерівське оформлення зі сценографією до однойменних вистав у режисурі П. Брука (1962), а також Дж. Стрелера

(1972). Тим більше, що поза контекстом цих двох сценічних раритетів європейського театру минулого сторіччя не можна повною мірою зрозуміти задум українського художника. Так, якщо сценографію бруківської вистави театральна критика порівнювала із "розрахованим на все людство гігантським концтабором", то оформлення стрелерівського спектаклю — із образом "планети, позбавленої любові". Отже, в обох випадках основним сценографічним образом ставав порожній простір. Саме його мав на меті спочатку запропонувати режисерові московської постановки Д. Лідер, переакцентувавши всю художницьку майстерність на творення костюмів. Утім, відмовившись від першонаміру, подав у підсумку абстраговане (очищене від будь-яких побутових деталей), вибілене кольором і світлом сценічне середовище, вибудуване за допомогою геометричної перспективи. У такий спосіб мовою сценографічної образності глядачам була явлена певна "формула" ідеї розумного, космічного порядку у світі, де *мірою всіх цінностей* пропонувалася у повній відповідності із ренесансним світоглядом (як із світоглядом самого В. Шекспіра) саме *людина.* Отже, вже з першої хвилини спектаклю глядач починав замислюватися над метафорою білої стіни, поділеної на велику кількість прямокутників. У центрі, де знаходилася точка переплетення ліній перспективи, розміщувався найменший прямокутник, наступні ж пропорційно збільшувались, останній дорівнював розмірові "дзеркала сцени". Таким чином, пропонуючи подумки продовжити перспективні лінії, художник мав на меті вивести глядачеві асоціації, думки за межі театральної зали, а отже, вивести у Всесвіт, вселенська гармонія якого (саме так прочитувався задум художника) пов'язана із гармонією земною і релаксує в ній, і навпаки. Себто дисгармонізація земного може обернутися космічного масштабу катаклізмами, які навіть важко уявити простим смертним. Симптоматично, що із чинників процесів такої дисгармонізації, неодноразово повторюваній в історії земної цивілізації, є применшення очевидної цінності великого та перебільшення цінності малого. Так, найменші об'ємні складові лідерівського оформлення до шекспірівської вистави висуваються з ходом сценічної дії на перший план; з цієї ж самої причини більші прямокутники починають здаватися порівняно меншими (у відповідності до законів візуального сприйняття). Отже, прямуючи звідтіля, де виявилася зруйнованою "міра всіх цінностей", колись могутній король бере із собою лише дрібну частку колишнього світу. Це — крихітний, подібний до шкатулки, прямокутник, котрий слугуватиме йому узголів'ям під час сну; на ньому ж, ледьледь примістившись, він сидітиме, з нього ж (з цієї об'ємної "шкатулки") старий Лір діставатиме їжу, питво і зерна, котрими він годуватиме птахів і котрі, як простий селянин, розсіватиме. Тільки повною мірою усвідомивши цінність того малого, чим живе людина, старий король прозріє до розуміння великого, тобто до розуміння *втраченого раю* колись неоцінених стосунків із улюбленою Корделією, із власною дочкою.

1970—1980-ті роки — вершина творчості Ф. Нірода, старійшини українських художників, якщо мова про цех сценографів музичного театру. Протягом цього періоду на київській сцені він оформив: опери "Абесалом і Етері" З. Паліашвілі (1972), "Гугеноти" Дж. Мейєрбера (1974), "Князь Ігор" О. Бородіна (1975), "Ярослав Мудрий" Г. Майбороди (1975), "Євгеній Онєгін" П. Чайковського (1983), "Наймичка" М. Вериківського (1984), "Дон Карлос" Дж. Верді (1986), балети "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва (1971), "Лебе-

Ф. Нірод. Ескіз оформлення ("Площа у Вероні") до балету "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва. Театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Київ. 1971.

дине озеро" П. Чайковського (1980), "Ольга" Є. Станковича (1982); а на одеській сцені — балети "Весілля Свічки" Ю. Знатокова та "Війна і мир" на музику В. Овчинникова. Окрім цього, у Новосибірському театрі опери і балету Ф. Нірод оформив опери "Фіделіо" Л. ван Бетховена (1979) і "Отелло" Дж. Верді (1981).

Звертаючись до зарубіжної оперної класики, Ф. Нірод прагне насамперед визначити стиль оформлення, а вже на цій основі створювати образне середовище музичної вистави. Причому пам'ятки культури, характерні для часу та місця дії, стають відправною точкою цієї роботи. Художник бере епоху у її широковідомому іміджі, переконаний, що саме такого типу оформлення буде найдоступнішим широкій аудиторії. Однак загальновідомі раритети все-таки залишаються для Нірода лише опорою, оскільки не завжди повною мірою узгоджуються із музичною драматургією, яка, у свою чергу, завжди вимагає сучасного прочитання.

Так, музика Дж. Мейєрбера, не кажучи вже про традиції постановки "Гугенотів", безумовно, спонукала художника (так само, як його колег-попередників) до створення пишного монументального видовища. Тож не дивно, що

поштовхом для творчої уяви Ф. Нірода стала висока культура французької графіки XVI ст. Лінія-думка, ніби вивільнена від обтяжливих шат кольору, стає чіткою і водночас надає можливість зосередити увагу на головному. Пожовклі сторінки старовинних фоліантів і пергаментних сувоїв зумовили загальний колір сценографічного "радіуса", на якому — гостроверхі дахи споруд, вузенькі вулички ще середньовічної забудови міста, панорама далеких поселень; обабіч "радіуса" — скульптурні фігури, подані об'ємно, ніби вирізьблені. Це не тільки історичне тло, це ще й особливий емоційний камертон сприйняття сценічного твору. Перед означеним "радіусом" із розвитком сценічної дії з'являються великі об'ємні деталі, як-от стела з примхливим різьбленням, силует Нотр-Дам, високі вітражі готичного собору. Разом із невисоким станком всі ці деталі покликані конкретизувати місце дії: помешкання вельможного графа, площу, храм. Вони виконані в тій же кольоровій гамі сторінок старовинних фоліантів або ж пергаментних сувоїв, що і радіус, хоча інколи з'являються яскравіші відтінки. Чіткість і виразність сценографічного задуму, його монументальна видовищність, невіддільна від уміння художника розмовляти із глядачем мовою художніх образів, дають підстави поставити оформлення "Гугенотів" в один ряд із кращими досягненнями вітчизняної сценографії.

Дієвість, музичність, як і відповідність умовам танцювального мистецтва, — основні критерії Ф. Нірода в оформленні балетних вистав, у яких художник, стверджуючи, що музично-хореографічна драматургія виявляється насамперед у колористичному звучанні декорацій, якнайширше використовує виражальні засоби живопису. На особливу увагу заслуговує створюваний Ніродом балетний костюм — це водночас одяг персонажів і рухомий елемент сценографії вистави, в якому завжди поєднане танцювальне й індивідуальне, національне й історичне. Причому образність задуму художника ніколи не стає на заваді функціональності балетного костюма. Прикладом можуть слугувати костюми до створеної на музику Ю. Знатокова "Пісні про Свічку" (лібрето створене за мотивами класичної п'єси І. Кочерги "Свіччине весілля"; Одеський театр опери і балету, 1972). Як відомо, дія відбувається у Києві в XVI ст. Для цієї епохи характерний довгополий одяг (жіночий і чоловічий), що складався з багатьох деталей, виготовлених з важких фактурних матеріалів. Художник відбирає з етнографічного костюма лише білу сорочку, довшу у жіночих персонажів (з поетичною вишивкою білим по білому) і коротшу у чоловічих (підперезану широким шкіряним паском, характерним пізніше лише для одягу жителів Прикарпаття). До того ж ця суто сценографічна знахідка відповідала історичній правді, адже повного костюма у побуті ніколи не вдягали, а за білою вишиваною сорочкою віддавна вгадували українців.

Дніпропетровський театр опери і балету ввійшов в історію української сценографії династією художників Ареф'євих — батька Анатолія та сина Володимира. Завдяки зусиллям цих досвідчених майстрів глядачі мали змогу оцінити сценографічну вибагливість в оформленні як оперної ("Кармен" Ж. Бізе, режисер — Н. Кузнецов, 1975; "Травіата" Дж. Верді, режисер — Ю. Чайка, 1977), так і балетної класики ("Лускунчик" П. Чайковського, балетмейстер — Л. Воскресенко, 1977 та ін.).

У 1970—1980-ті рр. на сцені Одеського театру опери і балету поряд із досвідченим П. Злочевським (оформлення "Царевої нареченої" М. Римського-Кор-

Є. Лисик. Ескіз оформлення до балету "Створення світу" А. Петрова. Театр опери і балету ім. І. Франка. Львів. 1972.

сакова, режисер — Г. Дикий, 1976) дебютують митці молодшого покоління. Зокрема, Я. Нірод (син Ф. Нірода) успішно оформлює оперу "Дон Жуан" В.-А. Моцарта (режисер — Ю. Чайка, 1975). Творчій майстерності цього художника, котрий починав на драматичній сцені, властива не тільки вишукана театральність, але й динамічність декорацій, що нерідко ніби підіграють персонажам опери у повній відповідності із характером музичної драматургії.

Провідним художником Донецького театру опери і балету у цей період виступав Б. Купенко — досвідчений митець, тонкий колорист, який з особливою любов'ю завжди ставився до живопису на сцені. Так, створювані ним театральні пейзажі, як-от в оформленні "Івана Сусаніна" (режисер — Е. Кушаков, 1983), — це не просто ефектні пленери, це саме сповнені особливої поезії російські краєвиди, оспівані художником суголосно музиці М. Глинки.

Місце провідного майстра української сценографії музичного театру у 1970—1980-ті рр., безперечно, належало Є. Лисику. Так, вельми цікаві підходи до інтерпретації нової для мистецтва теми Всесвіту і людини у ньому художник репрезентує в оформленні балету А. Петрова "Створення світу" (Львів, 1972). Він "вернісажує" на сцені кілька монументальних живописних панно, розгорнутих над хореографічними композиціями так, що їх виконавці (артисти балету) здавалися всього лише крихітними розумними формами перед масштабним Космічним Розумом.

Однією з кращих сценографічних інтерпретацій національної оперної класики є оформлення Є. Лисика до опери Б. Лятошинського "Золотий обруч", створеній за мотивами повісті І. Франка "Захар Беркут" (Львів, режисер — Д. Смолич, 1970).

Символіку назви твору художник інтерпретує узагальнено і багатопланово: це і уособлення єдності у боротьбі з нападниками; це і втілення золотого вінця, тобто справедливої влади, репрезентованої образом Захара Беркута, здатної боронити свій народ; це і символ життєдайної сили сонця, "золотий обруч" якого завжди був предметом культу у слов'ян. Тож закономірно, що зображений в оточенні казково-рослинного орнаменту на міжактній завісі цей

вже художником візуалізований "золотий обруч" спонукав глядача до повномірного дешифрування закладеної в ньому символіки.

Одним із основних компонентів оформлення львівської вистави є змальовані на заднику карпатські пейзажі, доповнені кількома зручними для мізансценування рельєфними площадками. Живописні Лисикові природні ландшафти — це своєрідний фантастичний світ, де у повній відповідності із фольклорними традиціями все персоніфіковано: і небесні світила (сонце, місяць), і гори, на кожній з яких виструнчилися (ніби назавжди завмерли) велетенські трембітарі, прозорі постаті котрих асоціювалися із добрими духами Карпат або із душами людей, хто по смерті не схотів "раювання", а ладен був повернутися до рідного краю, щоб стати на сторожі його спокою, щоб у разі небезпеки попереджати про загрозу тужними, щемними звуками трембіт.

Про свою роботу над "Золотим обручем" Є. Лисик згадував так: "Природа, людина, мистецтво... В усі часи між ними був взаємозв'язок, завжди вони живили одне одного... Власне, це я і хотів показати: природу Карпат, їхню красу як уособлення добрих начал проти руйнації... жорстокості і зла" [25]. До речі, постановка Львівського театру опери і балету ім. І. Франка "Золотий обруч" була удостоєна Державної премії ім. Т.Г. Шевченка у 1971 р.; серед лауреатів (Б. Лятошинського, Ю. Луціва, Д. Смолича) є й ім'я театрального художника Є. Лисика.

Реалії нової історичної доби в історії України — відновлення її державності на початку 1990-х рр. спричинили появу кардинально нових тенденцій у національному мистецтві, в тому числі й у мистецтві Мельпомени, невід'ємною складовою якого завжди була сценографія. Із найкардинальніших тенденцій перших років суверенної держави в царині театру слід насамперед назвати пильну увагу до постановок національної драматургії, першочергово класичної; як і прагнення через жанрово не переакцентоване сценічне втілення задумів класичних творів зрозуміти менталітет національної свідомості, а отже, накреслити прогностичні моделі майбутнього українського народу. Тож від сценографів, які зверталися до оформлення постановок національної драматургії, вимагалася передусім історична достеменність і побутова вірогідність. Саме такими характеристиками була позначена сценографія В. Бариби до "Ста тисяч" І. Карпенка-Карого (режисер — В. Опанасенко, 1992), В. Боженко та В. Якимович до "Огненного змія" Л. Яновської (режисер — В. Опанасенко, 1993), Н. Рудюк до "Талану" М. Старицького (режисер — І. Молостова, 1994) у Київському театрі ім. І. Франка.

Варто зауважити, що складна соціально-політична обстановка в Україні у першій половині 1990-х рр. відчутно позначилася на життєдіяльності театрів, більшість з яких безпосередньо залежала від дотаційної політики держави. Так, якщо провідні театри (зокрема, ті, котрі здобули статус національних, як-от київські "франківці") ще мали можливість випускати прем'єри, пропонуючи глядачам сценічне вирішення національної класики, то більшість інших поновлювала старі вистави. Чимала ж частина сценічних колективів України в першу половину 1990-х рр. взагалі припинила своє функціонування. Тому про суттєвий розвиток вітчизняної сценографії, яка завжди болюче відчувала на собі нестаток матеріальних коштів,

---

[25] *Диченко І.* Євген Лисик. — Київ, 1978. — С. 89.

Є. Лисик. Ескіз оформлення до балету "Створення світу" А. Петрова. Театр опери і балету ім. І. Франка. Львів. 1972.

можна вести розмову лише починаючи із другої половини 1990-х рр. У цей період у мистецтві оформлення сцени утверджують себе, як правило, художники середнього та молодшого покоління, першочергово ті, хто набував професійної майстерності у Д. Лідера у Київському художньому інституті, зокрема, Л. Безпальча, О. Бурлін, В. Карашевський, С. Коштелянчук, М. Левитська, О. Медвідь, І. Несміянов, О. Редька, Н. Рудюк, В. Риданих, Л. Чернова, Г. Черненко, М. Гомон, або ті, хто відвідував керовані ним же заняття лабораторії театральних художників, що працювала в Українському театральному товаристві, — І. Нірод, І. Івницька та ін.

Принципи сценографічної школи Д. Лідера у своїй сценографічній діяльності завжди сповідував його учень А. Александрович-Дочевський, який з 90-х рр. обіймає посаду головного художника Київського театру ім. І. Франка (оформлення вистав "Хто зрадить Брута?" за М. Гоголем, режисер — С. Моїсеєв, 1992; "Зимовий вечір" М. Старицького, режисер — С. Данченко, 1992; "Патетична соната" М. Куліша, режисер — С. Данченко, 1993; "Росмерсгольм" Г. Ібсена, режисер — С. Данченко, 1994).

Із 1990-х рр. в українській сценографії почала вияскравлюватися майстерність ще однієї учениці "лідерівської школи" — М. Левитської (до означеного періоду вона працювала передусім як художник кіно). Віддаючи належне драматичній сцені (наприклад, оформлюючи вистави у Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки, як-от "Молоді роки Людовика XIV" за О. Дюма, "Школа скандалу" Р. Шерідана), вона все ж утвердила себе як художник музичної сцени. Причому саме великої музичної сцени, посівши місце головного художника Національної опери України. В її

сценографії протягом 90-х рр. глядач побачив оформлення "Пікової дами" та "Мазепи" П. Чайковського, "Лючії де Ламмермур" Д. Доніцетті, "Травіати" Дж. Верді, "Попелюшки" та "Любові до трьох апельсинів" С. Прокоф'єва, "Дона Жуана" В.-А. Моцарта, "Лоенгріна" Р. Вагнера.

Першовідкриття масовим українським читачем творів Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, Е. Йонеско, С. Беккета, А. Камю та інших, як правило, не спричиняло очікувано вибухового ефекту, оскільки ці твори вже стали хрестоматійними на Заході, відбиваючи передусім реалії свого часу і лише опосередковано резонуючи із новою соціально-політичною обстановкою в Україні. Безперечно, набагато цікавішими для широкої глядацької аудиторії були власне вже постановки модерністської, абсурдистської, як і постмодерністської драматургії, репрезентовані насамперед молодою українською режисурою, а саме: В. Більченком, Г. Воротченко, А. Жолдаком, В. Кучинським, О. Ліпциним, В. Суржею, М. Яремківом та ін. Причому драматургічний текст використовувався практично всіма без винятку представниками "молодої режисури" лише як засіб для висловлення власної концепції (часто зовсім не тієї, що була закладена у літературному першоджерелі). Тобто "міра відчуженості" від першооснови була вельми диференційованою: від активного "перелицювання" текстів ("Я" та "Гей-до" у постановці О. Ліпцина, "Дон Жуан" у режисурі В. Суржі, "І сказав Б." в інтерпретації В. Більченка, "Двір Генріха III" та "Сни" у сценічному втіленні В. Кучинського тощо) до суттєвого смислового переакцентування ("Largo desolato" у постановці М. Яремківа, "Лоліта" в режисурі Г. Касьянова та ін.). Тож закономірно, що у таких постановках не могло йтися про сценографію, оперту на драматургічні образи. Молоді режисери постмодерністської орієнтації якщо й зверталися за допомогою до художників-професіоналів, то лише із проханням допомогти віднайти аксесуари, які б актори змогли образно обігрувати у постановці.

Характерно, що ці самі тенденції мінімалізму в оформленні вистав висповідує сучасна режисура української діаспори. Так, у виставі "Водоспади-відблиски", де йдеться про відновлення національної пам'яті, режисер Вірляна Ткач (Театр "Ла Мама", Нью-Йорк, 1995) пропонує глядачам послухати народних пісень, замислитися над тими етнографічними пам'ятками (хустка, глечик, рушник тощо), котрі свого часу були вивезені із материкової України і десятиліттями як найдорожчий сімейний скарб передавалися із покоління у покоління. Причому їх обігрування, що було нічим іншим, як інваріантом *ігрової сценографії*, насправді мало очікуваний ефект, оскільки об'єднувало учасників постановки (трупа складалася переважно з діаспорних українців) і глядачів (небайдужих до теми діаспорності) у певному ритуальному дійстві з відновлення менталітетної пам'яті.

Духовна значимість універсального досвіду кожного народу, а значить, і українського також визначається історією його культури, всіх різновидів та жанрів національного мистецтва, в тому числі мистецтва оформлення сцени, яке на довгому шляху розвитку продемонструвало могутній потенціал для професіоналізації, відкритість новим (образотворчим і сценічним) ідеям, вміння вкотре у своїй історії відроджувати явище **театру художника**.

5.9. Театр і драма

Драматургія початку XX століття. З перших років століття, постійно переборюючи політичні та економічні труднощі, жорстоке цензурне гоніння та переслідування, матеріальні нестатки, українська драматургія спільно із театральними колективами (а їх на період 1900-х рр. було 37) раз у раз міцніла, поступово художньо зростала, розширювала жанровий діапазон і сфери впливу на маси. Романтично-соціальна проблематика, притаманна п'єсам визначних митців XIX ст. — М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, О. Кониського, І. Тогобочного, А. Велисовського, І. Нечуя-Левицького, Г. Цеглинського, Д. Марковича, П. Куліша та якоюсь мірою І. Франка, поступово відходила, і на її місце вступали естетика реалістична й естетика модерну, властива передовій європейській драмі. Поруч із традиційними на той час темами, які у своїх п'єсах ще розробляли на початку століття Олена Пчілка, В. Мова, Панас Мирний, особливе місце зайняли високого ґатунку драми і комедії Бориса Грінченка, що стали передумовою створення символічної, модерної драми, а відтак і театру. Він розвинув історичну п'єсу, започатковану ще М. Костомаровим і поглиблену І. Тобілевичем (І. Карпенко-Карим). Більше того, Грінченко широко впровадив у практику театральних колективів перекладну драматургію і спільно з дружиною, письменницею М. Загірною, переклав п'єси А. Шніцлера, Ф. Шиллера, К. Гольдтдоні, Г. Ібсена, М. Мольєра, Ю. Словацького, Л. Толстого. При цьому митець зауважував, що будь-яка культурницька справа стає повною і міцною, коли вона, зростаючи на рідному ґрунті, живиться ще й мистецькими здобутками народів світу, мистецтво ж цінне своїм реалістичним відображенням дійсності.

Зовсім забутою залишається з невідомих причин психологічна драма Б. Грінченка "Арсен Яворенко" ("На громадській роботі", 1905) про непереборні труднощі народництва кінця XIX — початку XX ст., які з року в рік лише збільшувалися. Головний герой Арсен не прагнув повністю єднатися з народом, тільки допомагати в міру своїх сил і можливостей. Та коли взявся за конкретну справу — осушування боліт на громадських землях, не дістав підтримки у громаді: люди, підбурені лиходіями-визискувачами, зруйнували дренажну систему. Однак і в цей дуже важкий для нього час герой не відступив, не опустив руки, не впав у відчай, а з новою силою взявся за осушення болота, аби завершити розпочату добру справу.

Драма витримана в чітких психологічних тонах, а характери мають певну індивідуальну окресленність і логічну завершеність. За своїм художнім спрямуванням вона ламала рамки побутовізму на сцені.

Особливого значення в перше десятиліття XX ст. набула соціальна драма, і саме вона найбільше розвивалася впродовж століття. Леся Українка справедливо назвала цю новітню соціальну драматургію *драмою маси*, бо в ній яскраво відображалися суперечності різних соціальних груп суспільства, чітко висвічувався зміст громадського життя, саме такі п'єси намагалися якнайкраще викрити та пояснити причини суспільних антагонізмів у всій їхній глибині. Поетеса і сама активно включилася у написання таких драм.

Яскравою подією у театральному житті якраз і стала п'єса "На громадській роботі" Б. Грінченка. Під цією другою назвою драма була показана в

20-х рр. у Сербії, де відбувалися аналогічні події в селах. Її привіз і переклав сербською мовою відомий український театральний режисер О. Суходольський. Він спільно зі своєю невеликою трупою грав п'єсу й українською. Раніше, 1906 р., виставу за цією п'єсою було показано в Молдові та Румунії, Росії, Білорусії, Словаччині Товариством українських акторів під керівництвом Сергія Дякова. Тамтешня театральна критика порівнювала Яворенка зі Штокманом ("Доктор Штокман" Г. Ібсена) і віддавала перевагу Арсену — героєві, який бачив, що рушійною "силою суспільного розвитку виступає не індивідуалізм, честолюбство, а турбота про загальне благо" [1].

Б. Грінченку належать прекрасна психологічна драма "Нахмарило", історичні драми "Ясні зорі", "Степовий гість", "Серед бурі" та інші, що мали успіх на сцені аж до 20-х рр. XX ст. Залишилася незавершеною трагедія про Петра Дорошенка, яку замовляв Театр М. Садовського [2].

Умови тогочасного існування театру не завжди давали змогу засвоювати у своїй мистецькій практиці все нове і позитивне, реалізовувати кращі здобутки європейського театру і драми, йти врівень із часом. В Україні на початку століття ще діяв на повну силу соціально-побутовий театр, де переважали вистави на теми села, але починаючи з 1905 р. виникає нагальна потреба знаходити нові форми й засоби сценічної та драматичної мови, оновлювати репертуар, режисуру і сценографію. На цьому переламному етапі, не пориваючи зв'язків із традиціями, виникає поетично-символістська, імпресіоністична, новітня соціальна драма, а також інші її жанрові форми; окрім образів хліборобів, з'являються незнані досі образи робітників та інтелігенції, легендарні, біблійні та історичні постаті, наповнені новим, філософським змістом.

Боротьба ідей та світоглядів, протиборство думок і почуттів, морально-етичні проблеми знаходять своє пристрасне, палке вираження в драмах Лесі Українки, починаючи з "Голубої троянди" і закінчуючи "Бояринею", проте й досі не всі театри осягнули мистецьку глибину цих п'єс.

На цю пору припало становлення драматургічної творчості таких талановитих майстрів сценічного діалогу, як Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь, В. Самійленко, а також Г. Хоткевича, Л. Яновської, В. О'Коннор-Вілінської, Л. Старицької-Черняхівської, Л. Пахаревського, Т. Сулими, В. Пачовського, А. Крушельницького. У виборі художнього матеріалу, певних жанрових форм, стилю, різновиду кожен з цих авторів виявляв індивідуальну творчу манеру письма, але всі вони мали реалістичну орієнтацію, хоча й не цуралися модерністських і символістських тогочасних напрямів у світовому театрі й драмі. Саме ці драматурги продовжили творчі традиції митців старшого покоління — М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, Олени Пчілки, Б. Грінченка, І. Франка.

Ознаки художнього оновлення вітчизняної драми на сцені стали особливо помітними після 1905 р. Насамперед це виявлялося у змінах стильових і жанрових пошуків, творчої манери, у багатомірності дійових осіб, засобах їх характеристики. Епіцентром майже кожної п'єси і вистави стала духовна і соціальна діяльність героя, психологічна заглибленість акторів при відтворенні стану і поведінки персонажа в екстремальних си-

[1] *Попович К.Ф.* Український театр на кишинівській сцені. — Кишинів, 1995. — С. 71—72.

[2] *Грінченко Б.* Твори: В 2 т. — Київ, 1964. — Т. 1. — С. 5—43.

туаціях, зросла мистецька значущість підтексту.

Слідом за європейськими театрами і драматургами вітчизняна сцена опановує символізм, а згодом і модернізм. Обидві течії в українській драматургії і театрі початку XX ст. були своєрідною реакцією на побутовізм відображення певних життєвих колізій.

Чітко визначеної хронологічної межі модернізм і символізм у п'єсах не мають, але в кожній з них основне мистецьке навантаження несе індивідуум — окрема людина, а не маса, як було у попередників. Власне, увага зосереджується на людині та її проблемах, на індивідуальності в усіх її виявах. Герої шукають правду буття і шлях до неї. Обидві течії були певною мірою відносними, але актори уже всюди відмовлялися від побутовізму, народницьких уподобань, зовнішньої красивості, провінційності. А слідом за драматургами кращі театральні трупи, на чолі яких стояли видатні діячі вітчизняної сцени режисери Онисим Суслов, Лев Сабінін, Дмитро Гайдамака, Олексій Суходольський, Трохим Колісниченко, Василь Грицай, Федір Левицький, Іван Замичковський, Василь Данченко, Павло Прохорович, про яких не писали майже ціле століття (а їх було кілька десятків), спільно з корифеями театру давали путівку в життя усім новим п'єсам, забезпечували високий рівень їх сценічного втілення. Це засвідчують вистави театральних труп за п'єсами "Борець за народ" (1905) Л. Яновської, "Рудоплави" (1900) К. Ванченка, "Батьківське право" (1911) Т. Сулими, "Загублена" (1908) С. Зіневича, "За шматком хліба" (1909) М. Овчаренка, "Серед шляху широкого" (1906) В. Потапенка, "Тоді, як липи цвіли" (1914) Л. Пахаревського, "Загублена доля" (1913) Г. Ашкаренка та чимало інших. Герої цих п'єс — люди, які стали жертвами соціальної сваволі, опинилися на роздоріжжі, втім перебороли усі труднощі, а у фіналі знайшли власні сили, аби знову піднятися на битву з негараздами. Дві п'єси написав Панас Саксаганський (П.К. Тобілевич), а саме: "Лицеміри" (1908) і "Шантрапа" (1910), які теж були поставлені на сцені.

Звичайно, що драматургів з 1900 по 1910 р. з'явилося чимало, але до рівня І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), Лесі Українки, а згодом В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся вони не піднялися. Однак багато театральних мандрівних і пересувних труп нерідко відкривали новий сезон соціальними драмами — "Хмарою" О. Суходольського (1906) або "Брат на брата" Д. Грицинського (1911). До позитивних сторін обох драм слід віднести ретельний підхід авторів до сюжетних ліній, завершеність образів, чітке проведення наскрізної думки про те, що життєві колізії передані в межах суворої правди, без фальші чи нереальних положень. У першій драмі дівчина Настуся рятує свого коханого Андрія від наклепів лиходія Семена, а темою другої стала боротьба членів селянської родини за землю, за гроші; розлад і розбрат у сім'ї. Драма з ознаками символізму довго трималася в репертуарі Театру М. Садовського, ставив її блискучий режисер Ф. Левицький.

У театральних трупах К. Ванченка-Писанецького, П. Прохоровича, С. Глазуненка, Б. Оршанова сезони відкривалися новітніми соціальними драмами: "Вічна пісня" В. Товстоноса, "За волю і правду" Т. Колісниченка, "Панна-штукарка" О. Володського, "Дячиха" Т. Сулими та іншими, які несли на собі ознаки доби.

Модернізм і символізм в українській драмі й театрі не означав житейської індиферентності або зневаги до простого трударя, його розуму, свідомості, його тривог і сподівань, а виступав своєрід-

Театральна трупа під керівництвом Миколи Садовського. Полтава. 1906.

ним закликом стати справжнім громадянином своєї землі ("Бояриня" Лесі Українки, "Сонце Руїни" В. Пачовського, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "По дорозі в казку" О. Олеся, "Душогуби" І. Тогобочного, "Нехай живе життя" Л. Пахаревського, "Сила правди" Г. Кернеренка, "По закону" А. Кащенка).

Бути сильним у битві із соціальною та побутовою нечистю — такого постулата дотримувалися герої майже усіх п'єс Володимира Винниченка, як і сам драматург, у той час — митець світового значення. Та його творчість була настільки невірно витлумачена, впродовж століття про нього стільки було наговорено критикою, театрознавцями, навіть рефрен "чесність із собою", який проходив через усі його п'єси, трактувався дуже довільно і навіть брутально [3]. На початку XXI ст. театральна критика і театрознавство зрозуміли, що за цим висловом крилося твердження, що будь-яку справу, в тому числі й політичну, слід робити з чистими руками і совістю. Саме так трактували своїх героїв Винниченко й актори майже усіх театральних труп, де ставили п'єси цього автора.

В. Винниченко заявив про себе як драматург у 1906 р. і за своє неспокійне страдницьке життя написав біля тридцяти п'єс. Деякі ще знаходяться в архівах Франції, США і, можливо, України. У першій психологічній драмі "Дисгармонія", до якої театри довго приглядалися, стверджується (і цілком слушно), що досягти єдності між бажанням і обов'язком людини в суспільстві важко. Душевну суперечність відчувають і головні герої —

[3] Див.: *Єфремов С.* Літературний намул // Рада. — 1908. — № 12; *Єфремов С.* Гнучка чесність // Рада. — 1909. — № 59/60 та ін.

Ольга, Гриць та Мартин. Правду й неправду, моральність й аморальність вчинків кожен з них оцінює зі своєї точки зору — сили чи безсилля, а будь-яку діяльність — не як творчу, а як руйнівну.

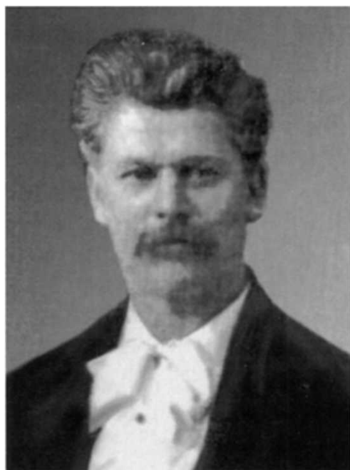
Окремим виданням драма вийшла 1907 р., а на сцену — ще пізніше, хоча частина її друкувалася на шпальтах журналу "Вільна Україна" ще в 1905 р. Критика була різною, але талановитість драматурга підкорювала усіх. Про неї писали Олена Пчілка, А. Крушельницький, С. Петлюра, М. Данько, І. Стешенко, Г. Хоткевич. Слідом за цією драмою друком і на сцені з'явилися "Великий Молох" і "Щаблі життя". Пекучі складнощі буття пронизували й психологічні драми "Чужі люди", "Memento", "Базар", "Брехня", "Гріх", які репрезентували собою нову художню цінність української драми і знайшли місце не тільки у вітчизняних театрах, а й в Росії, Польщі, згодом — у Франції, Німеччині, США, Канаді, Сербії, Румунії. І в цих, і в п'єсах еміграційного періоду В. Винниченко розвінчував зраду сімейну і політичну, фальшиве народолюбство, національну обмеженість, зверхність, недоброзичливість, підступність, чванство, нещирість, облудність, і це зближувало його з кращою світовою драматургією і театром першої половини XX ст. Він засуджував усі дріб'язкові чвари під маскою патріотизму. Драмою "Гріх" В. Винниченка відкрився у Вінниці в лютому 1920 р. Театр ім. І. Франка (режисер — Г. Юра), і про це дуже довго не згадувалося. У 1990 р. тепер уже Національний академічний театр ще раз показав цю п'єсу на своїй сцені (режисер — В. Опанасенко).

Викривальний пафос пронизував довершені психологічні драми (а згодом і вистави) "Між двох сил", "Кол-Нідре", "Закон", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Пророк". У 2005 р. в архівах Франції було знайдено соціальну драму "Дорогу красі", а трохи раніше в США — драму "Мохноноге". Виділяються своєю гостротою, соціальністю та високою театральністю його комедії "Співочі товариства" та "Молода кров", у яких автор торкнувся егоїстичних бажань людини та її біологічних інстинктів [4]. Більшість п'єс В. Винниченка перекладено на іноземні мови (європейські й не тільки), їх ставили найкращі світові провідні театральні колективи, зачаровували вони всіх і на сцені першого українського стаціонарного професійного театру, керованого М. Садовським. У 1928 р. Театр ім. І. Франка першим показав і драму "Над" В. Винниченка, яка згодом була заборонена для показу всім театрам, хоча й мала значний успіх. На жаль, нинішні режисери не знаходять мистецького ключа для сценічної інтерпретації самобутньої і високохудожньої драматургічної спадщини В. Винниченка [5].

Володимир Винниченко. 1918.

[4] *Винниченко В.* Вибрані твори. — Харків, 2003. — С. 7—11.

[5] *Жулинський М.* Володимир Винниченко: поворот на Україну // *Винниченко В.* Вибрані п'єси. — Київ, 1991. — С. 4—12.



Іван Стешенко. 1918.

Поряд із В. Винниченком творили не менш талановиті театральні митці й драматурги Г. Хоткевич, С. Черкасенко, О. Олесь, А. Крушельницький, В. Пачовський, І. Тогобочний, Т. Сулима, В. Самійленко, а в наступні десятиліття про себе заявляють Я. Мамонтов, М. Куліш, І. Дніпровський, К. Буревій, Г. Мізюн, І. Кочерга. Різні часові періоди, різні роки, але кожного з них вирізняє висока художня майстерність, яка, в свою чергу, підносила й мистецький рівень вистав у театрах України.

Так, у драмах Гната Хоткевича, розстріляного 1937 р., "Вони", "На залізниці", "Емігранти", "Люблю женщину" правдиво змальовано характери дійових осіб, чітко відтворено соціальні й політичні події (особливо 1905 р.), показано українське робітництво, його згуртованість у відстоюванні своїх прав. Ці п'єси виставляли понад десять театральних труп.

Найбільш показовою стала драма Г. Хоткевича "Лихоліття", яку грало багато театральних колективів, а в 20-х рр. вона йшла і на сцені провідних театрів України. Перша сцена відтворювала збіговисько декласованих елементів, адже провідною темою п'єси стала сутичка повсталого народу з чорносотенними погромниками 1905 р. Цій деморалізованій юрбі майбутніх погромників протистоїть народ, який збудував барикаду і став на бій з тими, хто йшов на розбій. Саме битва на барикаді вийшла кульмінаційною в драмі, де автор передавав не лише факт битви, а й настрій, дух того часу. Чітко окреслювався й характер юнака Бориса, котрий очолив боротьбу на барикаді й першим загинув у битві. Його чесність, сміливість, принциповість дали імпульс в подальшому до перемоги робітництва — залізною стіною протистояти ворогам.

П'єса була відзначена першою премією на драматичному конкурсі в Галичині 1906 р., тоді ж друкувалася на сторінках "Літературно-наукового вістника", а побачила світло рампи лише після 1914 р., бо була відразу заборонена царською цензурою.

Прикро, що поза увагою театрів і досі залишаються непогані драми Г. Хоткевича "Довбуш", "Гуцульський рік", "Непросте", "Слово о полку Ігоревім", "Прахтикований жовнір", "Богдан Хмельницький". У 1907—1920 рр. Г. Хоткевич зробив для театрів низку перекладів п'єс Ф. Шиллера, В. Гюго, Ж.-Б. Мольєра, В. Шекспіра, Л. Андреєва, І. Вазова. Більшість п'єс драматурга ставив у 1910—1914 рр. Гуцульський театр.

Довгий час були забороненими, а нині призабуті сценічні драми та комедії Володимира Самійленка, їх нараховується поки що п'ять, бо й досі архів митця не впорядкований. Драматичні картини "Чураївна" мали дві редакції, остання 1904 р., вона більш довершена і називалася уже "Маруся Чурай", але царська цензура після 1905 р. не дозволяла виставляти і друкувати п'єсу, хоча нею дуже зацікавився М. Кропивницький. У "Чураївні" драматург першим звернувся до образу Марусі Чурай, опоетизував щире людське кохання, відданість рідній

землі, гуманістичність народної моралі українця, що її свято шанували наші прадіди. У XX ст. до цього сюжету верталися і писали п'єси І. Микитенко, В. Ткаченко, Ліна Костенко та ін.

Жарт "Драма без горілки" В. Самійленко остаточно завершив 1900 р., дві редакції мала психологічна комедія "Дядькова хвороба", як і жарт "Химерний батько". Фантазія-сатира "У Гайханбея", закінчена 1912 р., добре йшла на сцені, кілька разів виходила друком. Особливий успіх мала в театральній трупі М. Орла-Степняка в Одесі й професійному стаціонарному Театрі М. Садовського у Києві. У 1999 р. за цією фантазією був відзнятий фільм-спектакль. За алегоріями і символами п'єси відгадувалася тодішня українська спільнота, яка пробуджувалася, гартувала в собі почуття людської гідності й національної свідомості, хоч була пригнічена деспотичним царським режимом. Водночас дотепно висміювалися лжепатріоти, базіки, нероби та нехлюї. Різнолики типажі не втратили своєї художньої вартості й дотепер, це правитель Гайхан-бей, префект поліції Мордан, директор шкіл Осман, редактор газети Трубай. У 1919—1920 рр. цю драматичну фантазію показував сформований тоді театр "Мистецтво" у Кам'янці-Подільському. В. Самійленко перекладав для театрів на українську багато зарубіжних п'єс, зокрема комедії Ж.-Б. Мольєра [6].

Найчастіше у 1900—1914 рр. ставилися в театральних трупах психологічні драми Любові Яновської, котра дебютувала п'єсою "Повернувся із Сибіру", що не сходила зі сцени майже чотири десятиліття. Значний успіх, завдяки М. Заньковецькій, мала соціальна комедія "Лісова квітка" (яка їй була присвячена), що в деяких театральних колективах називалася "Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває" (1905). Викриттю зажерливості й крутійства сільської верхівки, особливо старшин, їхньої підступності, хитросплетінню інтриг, коли не гребують наймерзеннішими вчинками, присвячена соціальна комедія "На Зелений Клин". Життя міста, міщанство і робітництво показала Л. Яновська у соціальній драмі "Жертви" ("У підвалі", 1906), яка мала успіх у виставах театральної трупи О. Суходольського 1920 р.

Л. Яновській належать оригінальні за змістом та характерами драми "Огненний змій", "На сіножаті", "Людське щастя", "Як вони допомагали", "Злодійка Оксана" (за одноіменною новелою) та інші, що виставлялися окремими театральними трупами. У 1993 р. "Огненного змія" Л. Яновської показав Національний театр ім. І. Франка (постановник — В. Опанасенко).

У 1906 р. спробував свої сили в драматургії Архип Тесленко, написавши соціальну комедію "Патріоти", в якій засобами сатири викрив реакційну суть чорносотенних погромів 1905 р., але на сцену п'єса через заборону цензури не потрапила. У XX ст. жоден з 97 театрів України до неї так і не звернувся.

Заохочений М. Садовським, в 1907 р. заявив про себе як драматург тодішній капітан царської армії Степан Васильченко. Він зосереджував свою увагу на сільській молоді, селянстві. В усіх його здебільшого дуже цікавих і захоплюючих, сценічно виразних драмах-мініатюрах панували настроєвість, глибокий психологізм, лаконізм діалогу, образність. Романтично-модернові тенденції у змалюванні дійових осіб тісно пов'язані із зображенням буднів селянина, його тривог, сподівань і невеликих радощів. За кожними характером розкриваються невичерпні сили народу, його висока моральність та обдарованість. Серед таких

[6] *Самійленко В.* Твори. — Київ, 1990. — С. 300—470.

Любов Ліницька — Христя у виставі "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького. Кишинів. 1901.

п'єс — "Чарівниця", "Недоросток", "В холодку", "Зілля Королевич", "Не співайте, півні, не вменшайте ночі". Найдосконалішим виявився соціальний етюд "На перші гулі", що і в XXI ст. часто йде в театрах. Це надзвичайно світла розповідь про юність, власне, народний жарт про батьків і дітей. У цьому етюді передано радість життя дівчини Оленки, котра зібралася на своє перше гуляння в селі й першу зустріч з коханим хлопцем. Увесь сюжет пронизаний теплим гумором, усмішкою, за якою криється правда буття. Взагалі можна стверджувати, що С. Васильченко у цьому етюді створив найкращі національні характери як молодого, так і старшого покоління. Перший стаціонарний Театр М. Садовського у Києві до 1918 р. нерідко цією п'єсою відкривав свій новий театральний сезон [7].

Разом з тим у автора є спеціальний драматичний етюд для молоді "Кармалюк", написана на основі новели "Олив'яний перстень" маленька драма для дітей, а також кіносценарій. У 20-х рр. за цим кіносценарієм було знято фільм-спектакль, пізніше заборонений для показу; в роки Другої світової війни кіно-стрічка пропала.

Своїми етюдами С. Васильченко відгукувався на потреби часу і вносив свою частку у розвиток модернової драми, майже усі його драми-мініатюри ставили пересувні театральні трупи І. Сагатовського, Т. Колісниченка, Л. Сабініна, П. Кононенка та ін. Вони перекладені на кілька іноземних мов, ішли та йдуть у театрах Болгарії, Польщі, Чехії, Молдови.

Користувалися успіхом в театральних колективах драми Івана Тогобочного, зокрема, "Мати-наймичка", "Душогуби", "Борці за мрії", "Кохайтеся, чорноброві", а особливо "Вихрестка" [8].

Критика і театрознавство драматургію першого десятиліття XX ст. довгий час помилково визначала тільки як "сімейну драму" чи "побутову комедію". Сюди зараховувалися навіть такі соціальні твори, як "Крила" Л. Старицької-Черняхівської, "Блакитна троянда" Лесі Українки, "Жертви" Л. Яновської, "Спокуса" Панаса Мирного, "У жнива" С. Васильченка, а також "Панна-штукарка" О. Володського, "Пристрасті" Г. Хоткевича та ін.

Поступово у Центральній Україні почали з'являтися (виставлялися і друкувалися) п'єси Антона Крушельницького, розстріляного 1937 р., вони були модер-

[7] Український драматичний театр // Нарис історії: В 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 346—347.

[8] *Тогобочний І.* П'єси. — Київ, 1972. — С. 3—21.

новими, зорієнтованими на кращі європейські театри. Серед таких творів — драми "Артистка", "Герої", "Тривога", "Філістер", "Чоловік честі", "Де серце мовчить", "Зяті"; в них йшлося про жорстокість, непереборне зло, яке панує між людей, про справжнє обличчя тих, хто, прикриваючись пишномовними фразами про національну єдність і готовність до кінця обстоювати інтереси народу, насправді виявляються найбруднішими махінаторами, шантажистами та циніками. Однак через різноманітні соціальні обставини п'єси А. Крушельницького, хоча про них добре відгукувався І. Франко, в постановках режисерів М. Садовського та О. Загарова не набрали того театрального розголосу, на який заслуговували. Як тоді, так і тепер їх цураються інтерпретатори.

Найбільш характерною для А. Крушельницького стала комедія "Орли", про яку схвально відгукувалися І. Франко, М. Вороний, М. Рильський. Це сатира на лжепатріотів з табору народовців, які у ті часи займали урядові посади. Один з них, кандидат в депутати до австрійського парламенту адвокат Роговський, для досягнення своєї мети використовує найрізноманітніші махінації, перекуповує голоси виборців, йде на підкуп і повсякчас — на компроміс із власною совістю. Лицемірство і підлість супроводжують всі дії адвоката, що обіцяє захищати інтереси селян, а насправді має свої потаємні корисливі цілі. Критика в 20-х рр. порівнювала п'єсу А. Крушельницького з кращими драмами бельгійського драматурга Моріса Метерлінка.

Те ж саме сталося із драмами Василя Пачовського. Одна з найкращих — "Сонце Руїни" — оповідала про трагедію козацької України, а ця тема й тепер обминається українськими драматургами. У центрі драми — дуже цікавий та неповторний образ Петра Дорошенка — гетьмана, який в ті жахливі часи Руїни, тяжкої розрухи і зубожіння став на оборону рідної Вітчизни. У 1912 р. відбулася прем'єра п'єси в театрах Галичини, потім Лесь Курбас звернувся до її постановки, але в ті часи задум не зреалізувався. Згодом критика закидала авторові ідеалізацію Козаччини, пишномовність, нарочитість та переобтяженість образами-символами, зловживання зовнішніми ефектами. Проте саме ця п'єса була цілком у річищі європейської символістської модернової драматургії. У 1922 р. драму показав Театр ім. І. Франка (режисер — Г. Юра) з музикою М. Лисенка, С. Людкевича, М. Коссака. Постановники недооцінили драми "Сфінкс Європи", "Сон української ночі", "Роман Великий", драматичну поему "Пекло України" та ін. Звертався

Марія Дикова — Оксана у виставі "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького. Миколаїв. 1904.

до "Сонця Руїни" і Театр Січових стрільців, але політичні обставини перешкодили її прем'єрі.

Найвідомішими репрезентантами нової української драми в театрі першої половини XX ст. були Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь і С. Черкасенко. П'єси Людмили Старицької-Черняхівської, яка була заарештована і загинула у серпні 1941 р., з успіхом йшли на сцені аж до початку 30-х рр., серед них — "Гетьман Дорошенко", "Сапфо", "Крила", "Nokturno", "Милость Божа", "Останній сніп", написані протягом 1908—1918 рр. Майстриня піднесла на вищий художній щабель історичну драму, яка завжди мала успіх у театрах, водночас п'єси ці позначені мистецьким впливом європейського модерну, символізму, імпресіоністичності й соціальності. Петро Дорошенко та Іван Мазепа з її історичної трагедії "Іван Мазепа" — трагічні постаті в історії, вони зазнавали поразки у битвах з ворогами рідної землі. Однак Л. Старицька-Черняхівська підспудно розкривала волю і незламність духу національних героїв, які, перебуваючи у безвихідних ситуаціях, не здавалися. У грудні 1922 р. Театр ім. І. Франка в Черкасах показав "Сватання царя Латина" Л. Старицької-Черняхівської (режисер — Г. Юра) за мотивами "Енеїди" І. Котляревського. До п'єс авторки писали музику М. Лисенко і К. Стеценко. Проте довгий час від 30-х рр. ставити її твори було заборонено, а особа самої Л. Старицької-Черняхівської як драматурга майже до кінця XX ст. залишалася митцям невідомою [9]. Драматургічна спадщина письменниці велика (понад 20 п'єс) і поки що мало досліджена, не дуже прихильні до неї й сучасні режисери та актори.

Найбільш послідовними представниками модерново-символістичної драми в театрах і театральних трупах були О. Олесь та С. Черкасенко. У більшості своїх драматичних етюдів Олександр Олесь розкрив настроєвість, психологічні нюанси в душах людей, коли вони опиняються перед вибором: вистояти чи відступити перед небезпекою. Приваблювали своєрідно прочитані на сцені твори — "По дорозі в казку", "При світлі ватри", "Трагедія серця", "Осінь", "Тихого вечора", "На свій шлях", "Танець життя", "Над Дніпром", "Ніч на полонині". Трагізмом пройнята соціальна драма "Земля обітована", у якій вперше митець зробив спробу показати наслідки тоталітаризму і репресій в нашій країні, голод, розстріли, жахи, переслідування за національну ідею з боку влади. Ця п'єса йшла в театрах поза межами України (театр "Заграва", США).

У 1910 р. О. Олесь написав драматичний етюд у трьох картинах "По дорозі в Казку", який успішно пройшов у першому стаціонарному професійному театрі в Києві під орудою М. Садовського, а потім у Молодому театрі, очолюваному Лесем Курбасом. П'єса згодом була перекладена на іноземні мови, адже тема цікавила не лише українського глядача. В ній йшлося про те, що юрба, натовп покірно йде за ватажком, коли відчуває його силу, але зневірившись, побиває його камінням, хоча до мети залишався один крок, і повертає до тої темряви, з якої й хотів її вивести проводир. У драматурга є чимало інших художньо довершених п'єс, зокрема, дума-драма "Хвесько-Андибер", драматична поема "Вилітали орли", а також "Злотна нитка" з присвятою М. Лисенку, "По Мюллеру", "Буржуї", "На свій шлях", "На курорті" та інші, які йшли в театральних

---

[9] *Барабан Л.І.* Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. — Вінниця, 2003. — 89 с.

колективах України та поза її межами (у Чехії, Словаччині) [10].

Улюбленцем М. Садовського став драматург Спиридон Черкасенко, якого режисер зробив літературним керівником свого театру. З ним поїхав і в еміграцію. Одна з перших п'єс С. Черкасенка — "Жах", її дія відбувається протягом однієї ночі в сім'ї "властителя земельного маєтку", але кожна ява насичена несподіваними, екстремальними ситуаціями. Серед театрознавців розгорнулися і дотепер не затихають суперечки стосовно психологічних драм "Казка старого млина", "Про що тирса шелестіла", "Земля", "Ціна крові", "Газетна помилка", "Коли народ мовчить", "Северин Наливайко", "Вельможна пані Кочубеїха" та ін. Між іншим, образ інженера Вагнера з "Казки старого млина" (п'єсу ставили у 20-х рр. найкращі театральні колективи) чомусь тлумачили як негативний, а його дії щодо природи та екології — як руйнівні. Насправді ж цей інженер приніс у степовий край свіжу й оригінальну думку про перетворення його на добро людям.

С. Черкасенко започаткував і оригінальні сценічні варіанти української прози, зокрема переніс на сцену "Чорну раду" П. Куліша, вона довго трималася в репертуарі. На тексти п'єс С. Черкасенка писали музику К. Стеценко, М. Вериківський, М. Леонтович, Я. Барнич та ін. [11]

Серед кращих творів драматургії перших десятиліть XX ст. — дві яскраво виразні, по-мистецькому довершені за формою і змістом драматичні поеми: "Останій сніп" Л. Старицької-Черняхівської та "Бояриня" Лесі Українки [12]. Перша дуже чітко пояснювала історію зруйнування Запорозької Січі не тільки ворогами, а й своїми перевертнями-зрадниками. Друга пов'язана з часом Руїни. Написані драми майже одночасно, і образи старого Андрія Нещадими та Оксани Перебійної чітко окреслюють національний дух, патріотизм і жертовність в ім'я незалежності України. У творах карталася зрада і пасивність. "Останній сніп" і "Бояриня" були вперше поставлені весною 1920 р. у Кам'янці-Подільському трупою М. Садовського (його колектив тоді мав назву Український народний театр і готувався до еміграції). Обидві прем'єри пройшли з величезним тріумфом, що згодом засвідчила уся зарубіжна театральна критика. В Україні обидві драми знайшли своє сценічне втілення лише наприкінці XX ст.

Трохим Колісниченко. Одеса. 1910.

Драматургія пореволюційного періоду. 1917—1921 роки були дуже складними для всієї української культури, а для драми і театру особливо. Пере-

[10] Український драматичний театр. — Т. 1. — С. 352—353; *Олесь О.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 6—326.

[11] *Черкасенко С.* Твори: В 2 т. — Київ, 1991. — Т. 1. — С. 20—31.

[12] *Леся Українка.* Драматичні твори. — Київ, 2004. — С. 317—378.

Спиридон Черкасенко. Прага. Чехія, 1940.

стали існувати майже усі кращі театральні трупи, виїхали у еміграцію визначний Театр М. Садовського й інші театральні колективи. Лише театральна трупа під керівництвом антрепренера Лева Сабініна на півдні України давала вистави, підтримуючи пошуки драматургів. На землях України, окрім західних, довго ще гриміли гармати, йшла громадянська війна, зубожіло село, бідували міста.

Емігрували в чужі краї драматурги і режисери, серед них — В. Винниченко (Франція), В. О'Коннор-Вілінська (Австрія, Чехія), Д. Гунькевич (США), Єлисей Карпенко (Канада), С. Черкасенко, М. Садовський (Чехія), О. Олесь (Польща, Австрія, Чехія), А. Крушельницький виїхав до Львова. На чужині опинилися В. Самійленко, М. Аркас, театральні критики, історики мистецтва сцени Д. Антонович, М. Вороний, С. Петлюра, Д. Донцов, І. Огієнко. До Сербії у повному складі виїхала чудова за професійною майстерністю театральна трупа на чолі з антрепренером О. Суходольським. Із провідними акторами виїхав із Кам'янця-Подільського М. Садовський, спочатку до Львова, потім до Ужгорода, а згодом осів у Празі. За Збручем (по цій річці тоді проходив кордон) опинився і талановитий режисер О. Загаров, прекрасні майстри сцени Марія Морська, Ніна Горленко, Ганна Совачева, Юрій Кононів, Олександр Певний та багато інших. Звичайно ж, це була відчутна втрата для театрального мистецтва України тих літ. То була перша величезна еміграційна хвиля митців театру за рубіж [13].

В умовах такої, як говорив тоді П. Тичина, "сторозтерзаної" України драма і театр, по суті, перестали існувати, тільки деякі митці намагалися хоч як-небудь продовжити новаторську модернову стосовно змісту лінію драматургії. Так, у 1918 р. М. Жук написав психологічний етюд "Легенда", який був поставлений драматичною студією "Мистецтво" під його керівництвом. У ній була непогана спроба освітити проблему взаємостосунків митця та сім'ї під час різних суспільних змін. Фінал був трагічний: герой гинув через занепад свого внутрішнього духу. Цього ж року заявив про себе Яків Мамонтов невеликою модерновою драмою "Над безоднею", де тема непорозуміння артиста Данила Білогора з навколишнім оточенням знайшла своє продовження. У 1918 р. М. Рильський завершив експресіоністичний етюд "Бенкет", який поглиблював модерністичну течію у драмі та театрі. Критика 20-х рр. звинувачувала автора у декадентстві, закидала занадто похмурий і трагічний тон. Етюд цей вдало поставила та ж драматична студія М. Жука "Мистецтво". Художньо переконливо п'єса давала своєрідну відповідь на широко дискутовані в ті часи питання, а саме: про місце митця у соціальних ка-

[13] *Лаврінєнко Ю.* Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933. — Київ, 2001. — 794 с.

таклізмах, перебудовах та перетвореннях, у вихорі воєнних подій. І хоч у фіналі герої (Поет, Юнак, Дівчина, Чоловік з пляшкою вина) нібито й дотримувалися принципу, що істина — саме у вині, проте совість кожного з дійових осіб, окрім Поета, підказувала, що не у веселощах справа, а у спільній з народом битві за своє визволення. Поет бачив власне безсилля у цій боротьбі з ворогом, тому й випивав келих з отрутою. Це було символічно, бо згодом пішло з життя багато майстрів, починаючи з М. Хвильового, який так і не завершив свою п'єсу про голод 1922 р. для театру "Березіль". Люди в шкіряних куртках та з наганом почали диктувати свою політику театрам і драматургам [14], а часом стали героями багатьох п'єс і вистав ("В червоних шумах" А. Головка, "Шахтарі" Д. Бедзика, "Лісові круки" В. Минка, "До третіх півнів" Я. Мамонтова та ін.).

Серед політичного сум'яття 1919 р. була видрукована і поставлена одноактна комедія С. Васильченка "Куди вітер віє", в якій показано, як в умовах швидкої зміни влади люди втрачають правильний орієнтир і щоразу потрапляють у різноманітні непередбачувані ситуації. Поведінка головних героїв комедії, родини Корецьких, була "моделлю" таких дезорієнтацій. Мирослав Ірчан у психологічній драмі "Бунтар", написаній влітку 1920 р., вивів образ Ярослава Жванського — людини з роздвоєною життєвою позицією. Він то вірить у Жовтневий переворот 1917 р., який нібито принесе нове життя, то зневіряється у революційних гаслах, і тому п'єса більш схожа на агітку, ніж на психологічну драму. Логічно, що існуючий тоді Політично-агітаційний театр у Києві поставив обидві ці п'єси, адже він сповідував саме таку естетику. Взагалі у цей період була навала революційних агіток, театральних фейлетонів, різноманітних інсценізацій, були навіть й такі, що існували тільки один день. Політично-агітаційний театр в цей час був дуже поширеним, масовим і суто політичним, і тільки Театр Січових стрільців, заснований 1916 р. у Єлисаветграді (Кіровоград), стояв на реалістичних позиціях, тримався художньо довершеної драматургії (до речі, в них також ішов "Бунтар" М. Ірчана). Згодом М. Ірчан написав ще кілька п'єс і був розстріляний 1937 р.

Модернову драму на терені Західної України пропагували театральні трупи В. Коссака, П. Сороки, трупа "Української бесіди" (художній керівник — О. Загаров), театральні колективи Й. Стадника, В. Демчишина, в яких сформувалися згодом видатні майстри сцени — В. Блавацький, Й. Гірняк, А. Бучма, Л. Курбас, І. Рубчак, Леся Кривицька, Микола Комаровський, Я. Барнич, О. Левитський, Т. Демчук, О. Карпяк, Марія Морська, Ніна Горленко, Аполінарія Карабіневич, Софія Федорцева, М. Крушельницький та багато інших. У Центральній Україні такі драми полюбляли ставити режисери Б. Романицький, О. Корольчук, В. Яременко, О. Загаров, І. Крига, Г. Лаврик, Б. Глаголін, С. Семдор.

Драматургія 20—30-х років. З 1922 р. дуже молоді на той час драматурги, які тільки спиналися на ноги, уважно приглядалися до мас, їхньої реакції на радянський суспільний лад, вивчали інтереси й уподобання селянина та робітника, однак якісних п'єс так і не написали. Трохи пізніше, особливо після 1922 р., автори п'єс почали оспівувати соціалізм і його уявні переваги над попереднім суспільним устроєм, і тривало це до 1991 р. Першим став Мирослав Ірчан [15] зі своїми драмами "Безробітні",

[14] Історія української літератури: У 8 т. — Київ, 1968. — Т. 5. — С. 480—498.

[15] *Кравчук М.* В Канаді // *Власенко В., Кравчук П.* Мирослав Ірчан: Життя і творчість. — Київ, 1960. — С. 179—188.

Данило Антонович — Залізняк у виставі "Гайдамаки" за Т. Шевченком. 1920.

"Дванадцять", "Гази" ("Родина щіткарів"), які йшли в театральних колективах України, зокрема, в "Березолі", у Театрі Революції, театрах Канади. Згодом з'явилися п'єси А. Головка, Д. Бедзика та ін. Серед цих дещо заідеологізованих творів виділяється психологічна драма Михайла Івченка "Повінь" (1924). У ній показано, що переворот, або так звана революція 1917 р., як брудна каламуть, несподівана повінь, зруйнувала усе на своєму шляху. Переможців немає, побиті одні й другі, і тільки селянин зі своїм плугом залишається невеликим господарем на сплюндрованій землі. П'єсу взяв до постановки щойно утворений Театр ім. Т.Г. Шевченка, але вистава була заборонена. А трохи раніше, 1923 р., була завершена оригінальна психологічна драма Б. Антоненка-Давидовича "Лицарі абсурду", критика не прощала авторові цього драматичного твору аж до 90-х рр. XX ст.

П'єси Я. Мамонтова, Л. Пахаревського, Є. Кротевича та А. Гака теж несли на собі певні ознаки модернізму, а іноді схилялися й до критичного реалізму, на них відчутний вплив драматургії В. Винниченка.

За тодішньою статистикою тільки з 1 жовтня 1922 р. по 1 жовтня 1925 р. через цензуру Вищого репертуарного комітету Головполітосвіти УРСР пройшло 3105 п'єс, а було поставлено тільки сім. Найвідоміші з тих, що йшли на сцені, — соціальні комедії Ю. Гедзя "Віз ламається — чумак ума набирається" (1925), М. Ірчана «Товариство "Пшик"» (1923), В. Товстоноса "На перелазі" (1925), психологічна драма І. Дніпровського "Любов і дим" (1925), драма Г. Епіка "Кров на Лені" (1924), Н. Забіли "За волю" (1924), Є. Кротевича "Син сови" (1923), А. Любченка "Земля горить" (сезон 1924/25 р.), Я. Майстренка "Переможці степу" (1923) , В. Минка "Купала" (1923), В. Потапенка "Чабан" (1924), Г. Хоткевича "1905 рік. На залізниці" (1924). Три п'єси не втратили своєї актуальності й донині — "Веселий Хам" Я. Мамонтова (1924), "Революція" П. Коваленка (1922), "Боротьба" Т. Степового (1923). Але все-таки театральний репертуар формувався важко, режисери мали неухильно дотримуватися "ідеологічної лінії", їх спрямовували на прославляння "соціалістичних перетворень". Однак уже в 1927—1929 рр. у драматургію приходять І. Микитенко, О. Корнійчук, а згодом — Ю. Мокрієв, Ю. Дольд-Михайлик, Г. Мізюн, які ввійшли у русло соціалістичних вимог, і до 1937 р. їх п'єси не сходили з афіш театрів. У 1931 р. Я. Мамонтов твердив, що "театр і драматургія, за малим винятком, розвиваються тільки під прапором реалізму — пролетарського, конструктивного, експресивного чи ще будь-якого, то вже питання групових та індивідуальних смаків чи формульовок" [16]. Проте і таких різновидів митцям дозволено не було, бо уже в 1933—1934 рр. усе втискувалося в рамки соціалістичного реа-

[16] Радянський театр. — Харків, 1931. — № 1/2. — С. 23.

лізму, а ті, хто не підходив під цей ранжир, оголошувалися формалістами і "ворогами народу". Стосувалося це й режисерів, акторів, сценографів.

З архівів, які були частково розкриті в 90-х рр. XX ст., стало відомо, що в період 1924—1926 рр. М. Семенко завершив поетичну драму "Маруся з Богуслава". В її основу лягла відома народна дума про цю дівчину-легенду. П'єса аж ніяк не перегукувалася з відомою драмою М. Старицького "Маруся Богуславка". М. Семенко взяв за основу тільки намір дівчини визволити козаків-невольників з турецької темниці. Однак прагнення не здійснилося через підлий донос і зраду, Богуславку султан стратив.

Драму взяв до свого репертуару прославлений театр "Березіль", а за ним ще кілька театрів України, але прем'єра так і не відбулася. 1937 р. драматург і поет М. Семенко був розстріляний, п'єса заборонена і забрана до сховищ КДБ. Адже драма не тільки воскрешала героїчне минуле українців, а й оспівувала подвиг дівчини з Центральної України і цим могла активізувати патріотичні почуття.

Уже в XX ст. стало відомо, що саме на драматургії модерновій, на п'єсах В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, О. Олеся, В. Самійленка, Тетяни Сулими, Г. Хоткевича, Л. Яновської виросла і змужніла ціла плеяда театральних майстрів, серед них — Ф. Барвінська, І. Загорський, Є. Коханенко, І. Лучицький, Г. Рафальський, О. Петляш, Данило Антонович, О. Полянська, Т. Демчук, Г. Борисоглібська, О. Ватуля, Н. Горленко, О. Добровольська, С. Мануйлович, І. Мар'яненко, П. Нятко, О. Певний, Б. Романицький, П. Самійленко, Є. Хуторна, Ю. Шостаківська, Марко Терещенко, Д. Козачковський, К. Кошевський, зміцнів талант М. Заньковецької, Є. Зарницької, Н. Ужвій, С. Стадникової, Л. Ліницької, М. Малиш-Федорець, А. Бучми, Й. Гірняка, О. Зініної, І. Сагатовського, а також К. Лучицької, Є. Боярської, Г. Янушевич, П. Куманченко, Ю. Косиненка, Л. Гаккебуш та багатьох інших.

Микола Куліш. Харків. 1934.

А в 90-ті рр. XX ст. модернова драма 20-х рр. показала багатогранність таких сучасних провідних українських акторів, як Юлія Ткаченко, Лариса Хоролець, Таїсія Литвиненко, Любов Каганова, Галина Шайда, Клавдія Норець, Наталія Сумська, Богдан Козак, Анатолій Хостікоєв, Олег Стальчук, Богдан Бенюк, Нестор Кондратюк, Анатолій Овчаренко, Валерій Шептекіта, Лариса Кадирова, Раїса Недашківська, Антоніна Паламарчук, Поліна Лазова, Олег Шаварський, Наталія Лотоцька, Михайло Крамар, Петро Панчук, Володимир Нечипоренко, Леонід Табаринов.

З кінця 1923 по 1933 р. було багато невдалих спроб осучаснення класичної драматургії другої половини XIX ст. Невідповідність характерів та вчинків дійових осіб неминуче призводила до викривлення сюжетних ходів, однак до цього все-таки вдалися провідні майстри сцени, зокрема, І. Крига, І. Сенченко, В. Муринець, В. Василько, Остап Вишня, Л. Улагай-Красовський, Я. Мамонтов, М. Терещенко, І. Земгано та ін.

У цей період художньо формуються і гартуються такі видатні майстри драматургії, як М. Куліш, І. Дніпровський, І. Кочерга, К. Буревій, а також В. Ярошенко, Г. Мізюн, В. Гжицький. Їх усіх підтримав тоді театр "Березіль" у Харкові, за що був нищівно розкритикований і розформований у грудні 1933 р. У гулагівських таборах було розстріляно художнього керівника театру Леся Курбаса, драматурга М. Куліша, знищено драматурга В. Ярошенка, ув'язнено В. Гжицького, а Г. Мізюн перестав писати і в 1940 р. оселився на Буковині. Подібною була доля й інших драматургів.

Уже в кінці XX ст. з архівів стало відомо, що протягом 1928—1931 рр. написав чотири п'єси Євген Плужник. Перша — психологічна драма "Болото" — була знята з репертуару Театру ім. І. Франка і заборонена як неактуальна. У 1929 р. були опубліковані, але до сценічної інтерпретації не допущені дві його соціальні трагікомедії "Професор Сухораб" і "У дворі на передмісті". В останній барахольник Захарко декларував основну тему дійових осіб: "Шана і честь — у кого грошики єсть. Гасло доби — гроші роби". У трагічній ситуації опинився і професор Сухораб, бо власні діти зрадили батька у гонитві за грішми.

Найбільшу надію покладав Є. Плужник на трагікомедію "Змова у Києві" (інші варіанти назв — "Брати", "Інженери", "Шкідники"). Цей майстерний твір схвалив і взяв для сценічного втілення Лесь Курбас, але арешт автора і режисера загнав у кадебістський архів і цю п'єсу. Художньо виправдана гострота характеристик героїв, зокрема, братів Петра і Семена Лукашів, "неподільного" комуніста Петренка, шовініста-великодержавника Єремєєва, ходаків до влади Карути, Валентини, Василя; оригінальні діалоги героїв надають напруженості ситуаціям. Твір змальовує, як кон'юнктурно змінюються ідеологічні переконання, мова, душа героїв, а за цим йде і зрада власних ідеалів. Трагікомедія вигідно вирізнялася на тлі дуже "успішних" тоді п'єс І. Микитенка, О. Корнійчука, зокрема таких, як "Іду", "На грані". Є. Плужника також заарештували у грудні 1934 р., коли він працював над новою п'єсою. Розстріл було замінено десятьма роками спецтаборів на Соловках, але в лютому 1936 р. його земний шлях закінчився. Постраждав і Іван Микитенко, який хоч і обстоював засади соціалістичного реалізму, проте все одно чекав арешту і закінчив життя трагічно. Його драми і комедії "Іду", "Диктатура" (1929), "Кадри" (1930), "Справа честі" (1931), "Дівчата нашої країни" (1932), "Дні юності" (1935) — це своєрідна ілюстрація (захвалювальна) тих соціальних процесів, що відбувалися в Україні 20-х рр. у складі СРСР.

У 1924—1930 рр. майже у десяти театрах йшли п'єси Х. Алчевської "Луїза Мішель", Д. Чижевського "Батрак", К. Кошевського "Будні", драма "Фата Моргана" за однойменною повістю М. Коцюбинського, а також трагікомедія Л. Улагай-Красовського "Обзолотилися" та інші, які торкалися морально-етичних питань у сімейних стосунках, побутових негараздів батьків і дітей тощо. Ставилися в театрах і драми "Марка Ке" М. Леднянка, "Переможці степу" Я. Майстренка, "Людина в окулярах" А. Гака.

Поява в кінці 1924 р. драми "97", що належала зовсім невідомому ще тоді автору Миколі Кулішу, була приголомшливою. З 1925 по 1932 р. вона обійшла більшість театрів України, Росії, Грузії, Білорусії, була поставлена англійською, французькою і українською мовами в театральних колективах Канади. Йшлося в ній про голод на Херсонщині у 1922 р., холодну зиму і недорід на полях Півдня. У центрі опинився образ Мусія

Копистки, в ньому була закодована і досі нерозгадана режисерами засліпленість селянина революційними гаслами, беззастережна віра в них. І це призвело його до поразки. Найглибше образ Мусія зрозуміли і якнайкраще зіграли у двох театрах — Київському ім. І. Франка та Дніпропетровському ім. Т.Г. Шевченка [17].

Драма М. Куліша "97" стала підсумком певного періоду розвитку української драми, стала першою радянською трагедією з селянського життя, відобразила з геніальною передбачливістю тенденції суспільного розвитку. Високо оцінивши "97", партійна театральна критика згодом вщент розгромила його наступні п'єси "Комуна в степах", "Так загинув Гуска", "Зона", "Хулій Хурина". Особливо діставалося автору за трагікомедії "Народний Малахій", "Мина Мазайло", драми "Прощай, село", "Маклена Граса". «Глухий кут націоналізму, — писали ці "дослідники", — до якого потрапив Куліш-політик у кінці 20-х рр., був глухим кутом і для його таланту. Він втрачав свої здорові риси, набуваючи натомість рис маніякальної хворобливої обмеженості» [18]. Та майже всі п'єси, створені драматургом за десять років творчості, стали пророчими, витримали усе, що випало на їхню сценічну долю. Вони живуть у театрі й сьогодні, більшість з них навіть у 90-х рр. XX ст. перекладалися в Болгарії, Польщі, Німеччині, Португалії, Сербії, Чорногорії, Росії, Молдові. Ще в 20-х рр. М. Куліш був визнаний "талантом світового значення", а про його "Патетичну сонату" в Європі відгукнулися як про найбільшу драматичну поезію у світовій театральній культурі. Провідний німецький драматург і діяч Ф. Вольф (Берлін) підкреслив, що цю перлину можна порівняти хіба що з "Фаустом" Й.-В. Гете чи "Пером Гюнтом" Г. Ібсена [19].

Взагалі усе європейське театральне зарубіжжя, особливо у Німеччині, Франції, а також у США, в ці роки уважно стежило і придивлялося до нової плеяди українських драматургів 20-х рр., тих перетворень, які наперекір усьому здійснювали в театрах такі режисери, як Лесь Курбас, Марко Терещенко, Олександр Загаров, Борис Глаголін, Володимир Блавацький і якоюсь мірою Гнат Юра та Борис Романицький, Василь Василько, Кость Кошевський та Олександр Корольчук, Іван Богаченко, Семен Ткаченко.

Наприкінці 20 — до середини 30-х рр. українська драматургія і театр збагатилися й п'єсами Івана Дніпровського. Його ім'я було давно відоме в театрах України, ще у 1918—1919 рр. він тісно співпрацював з театральним колективом М. Садовського у Кам'янці-Подільському. Драматург відобразив страхітливу епоху 20-х рр.: розруху, війну, руйнацію села, нівеляцію людини.

І. Дніпровський дуже чітко продовжив лінію експресіонізму в українській драмі, започатковану ще С. Черкасенком, О. Олесем, Л. Старицькою-Черняхівською, Г. Хоткевичем. Драматург тісно спілкувався з німецькими драматургами Г. Кайзером, Е. Толлером [20]. Перша п'єса "Любов і дим" з'явилася 1925 р., в ній оригінально розповідалося про самопожертву і труднощі українського робітництва після 1917 р., в часи голоду і руїни по війні й про складнощі розвитку

[17] *Коломієць Р.* Франківці. — Київ, 1995. — С. 50; *Шпаковська Т.* Дніпропетровський український муздрамтеатр ім. Т.Г. Шевченка. — Дніпропетровськ, 2001. — С. 35—38.

[18] *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії. — Київ, 1958. — С. 86.

[19] *Куліш М.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 1. — С. 3—34.

[20] *Дніпровський І.* Яблуневий полон. — Київ, 1985. — С. 48—183.

самих людських характерів. Серед кращих постановок п'єси "Любов і дим" І. Дніпровського слід вважати виставу Театру ім. І. Франка, здійснену режисером Д. Шклярським у листопаді 1927 р.

Театральні критики зустріли п'єсу і виставу неоднозначно, більшість з них вважали, що вплив експресіонізму різко негативно позначився на творі, і недооцінили ні власного авторського бачення подій, ні характерів дійових осіб (Даші, Полі, Гліба, Сергія), проте ці драматичні образи пережили свій час і досі ще приваблюють глядача.

Зазнала нищівної критики і незвичайна за змістом друга драма (за жанром скоріше трагедія) І. Дніпровського — "Яблуневий полон". У ній також діяли герої неординарні, змучені війнами, соціальними проблемами, голодуванням на фронтах. Спустошений і пригнічений цими життєвими колізіями, один із центральних героїв Зиновій гине від пострілу тих, хто нібито боровся за щасливе майбутнє. Неочікуване кохання збудило в ньому прагнення хоч невеликого особистого щастя, породило бажання втекти від суворої дійсності. Драматург за це не засуджував свого героя, чого згодом йому не пробачили. Потім були драми «Шахта "Марія"», "Останній главковерх", "Бабаюдо" та інші, поставлені в окремих театрах (Харків, Одеса), але швидко заборонені для показу партійними ідеологами.

В 1933 р. А. Любченко завершив п'єсу "Земля горить" і передав її для постановки режисеру М. Терещенку, але через заборону глядач її не побачив.

Стан української драматургії починаючи з 1922 р. неможливо повно оцінити, якщо не враховувати умови її функціонування. Вона творилася на території тодішньої Радянської України, на західноукраїнських землях, Буковині та Закарпатті, які перебували під Польщею, Румунією та Чехословаччиною, а також у Франції, Австрії, Німеччині, США, Канаді, бо чимало письменників змушені були емігрувати в ці країни через складні політичні умови і навіть переслідування. Серед тих, хто писав там, були такі майстри, як В. Винниченко, О. Олесь, Є. Маланюк, Єлисей Карпенко, М. Чирський, С. Черкасенко, Г. Лужницький, І. Керницький та ін.

В історію українського театру в 1923—1933 рр. увійшли і вистави за п'єсами А. Гака "Студенти" (режисер — Б. Романицький), Остапа Вишні "В'ячеслав" (режисер — І. Богаченко), Л. Первомайського "Містечко Ладеню" (режисер — Г. Юра), І. Кочерги "Майстри часу" (режисер — М. Терещенко).

Дискусія про театр і драму 1926—1929 рр. показала згубний характер втручання ідеології у мистецький процес, адже наслідком цього було спрощене бачення і відображення драматургами дійсності. Експресіоністична і поетично-лірична течії в театрі були засуджені й відхилені, бо захоплення красою світу не в'язалося із соціалістичними настановами ідеологічних керівників щодо розвитку культури тодішньої України. Відкинуто було й поетико-символічний напрям, засуджено як реакційну історичну тематику, хоча на початку 20-х рр. історизм позначився на всіх традиційних жанрах: трагедії, драмі, комедії, водевілі, етюді. Однак усе це припинилося 1928 р., саме тоді, коли Кость Буревій завершив історичну трагедію "Павло Полуботок", де йшлося про чорну зраду, яка не раз перешкоджала Україні здобути самостійність.

У 30-х рр. у багатьох театрах України йшли псевдоромантичні драми Л. Первомайського, вони були дуже заполітизовані ("Коммольці", "Ваграмова ніч" та ін.).

Передвоєнні роки. У цей час театральні митці, особливо драматурги, як і вся

Сцени з вистави "Майстри часу". Національний театр ім. Івана Вазова. Софія, Болгарія. 1939.

українська інтелігенція, зазнають масових репресій. Ще у грудні 1933 р. був закритий театр "Березіль", який найбільше дбав про сценічну інтерпретацію сучасної української п'єси, а художній керівник Лесь Курбас був розстріляний у 1937 р. Роком пізніше, у 1938 р., така ж доля спіткала Євгена Захарчука — провідного актора Театру М. Садовського, який багато грав у п'єсах В. Винниченка, О. Олеся, С. Черкасенка. Він був першим актором у жахливому списку знищених українських митців сцени і слова.

Услід за ним розстріляли режисера Януарія Бортника. У театрах запанувала офіційність, а провідний на той час драматург О. Корнійчук почав писати п'єси на замовлення. Власне, з 1934 по 1954 р. драматургія перебувала у затяжній мистецькій кризі, що суттєво позначилося на загальному театральному процесі. П'єси, які з'являлися і ставилися, лакували дійсність, збіднювали образи, були неправдивими.

У середині 30 — на початку 40-х рр. поява нових імен у драматургії була незначною, вони не стали тією силою, яка могла б впливати на театральний процес. Найгірше, що майже усі кращі автори були репресовані, їхні твори піддавалися гострій критиці і вилучалися з репертуару. Тому п'єси цих років істотно відрізняються від написаних М. Кулішем, І. Дніпровським, К. Буревієм, А. Любченком (його п'єса "Вертеп" мала йти в "Березолі") [21]. Показне вийшло в драматургії на перший план, поступово зникала правда буття, дійові особи виходили нежиттєвими та нецікавими. Найбільше вражала упередженість і навіть свідоме перекручування історичних фактів — фальшування дійсних подій у таких драмах, як "Камо" О. Левади, "Арсенальці" Д. Бедзика, "Щорс" Ю. Дольд-Михайлика, "Осінь двадцятого" С. Голованівського, "Загибель ескадри", "Правда", "Богдан Хмельницький" О. Корнійчука, "Скрипка гуцула" Ю. Мокрієва, "Як сходило сонце" І. Микитенка, "Арсенал" В. Суходольського. Навіть у "Думі про Британку" Ю. Яновського, хоч і була зроблена спроба знайти об'єктивно вірний шлях у вибудові історичної п'єси, але у фіналі знову ж таки лунала своєрідна вказівка щодо революції, яка приносить трудовому люду тільки братерство, добробут і щастя. Політична заангажованість та мистецька наївність панували в драматургії і театрі до кінця 40-х рр.

Особливо постраждав жанр комедії, яка протягом майже двох століть дарувала радість своїм шанувальникам. Чиновники від культури по-бюрократично-

[21] *Любченко А.* Вибрані твори. — Київ, 1999. — С. 265—331.

му наполягали на тому, що "драматург може і зобов'язаний писати на замовлення все, що від нього вимагають" [22], а театр — ставити, власне, свідомо викривляючи дійсний стан речей у суспільному і духовному розвитку, показуючи "поступ" соціалізму. Звідси й ті галасливі заклики писати комедії, які тривали аж до початку Другої світової війни. Серед таких "напівфабрикатів" у 30-ті pp. незначний успіх у театрах мали лише ліричні комедії "Жита цвітуть " Ю. Мокрієва, "Ружа" Д. Бедзика, "Пісня про Катерину" П. Нечая, "Ой у полі нивка" О. Левади за участю Л. Грохи; "піком" цього жанру стала досить поверхова комедія "В степах України" Олександра Корнійчука. Однак і її напередодні війни вщент розкритикували, до того ж багато театральних режисерів поставилися до п'єси байдуже. З'явилася вона на сцені тільки в 1941 p., образи центральних героїв — Кіндрата Галушки і Саливона Часника — були життєво відтворені талановитими акторами Театру ім. І. Франка Ю. Шумським і Д. Мілютенком (Київ). Комедія перетнула межі України і ставилася в театрах Монголії, Болгарії, Румунії, Росії, Грузії, Білорусії, Азербайджану, Індії, Чехії, Франції. Втім залишаються слушними зауваження, що в цій п'єсі комедійність досягнута шляхом зниження інтелектуального рівня героїв, а їх суперечки мають водевільне забарвлення. Такі моменти, справді, нерідко приносять навіть малохудожній п'єсі не тільки успіх в театрах, але й сенсаційну популярність. Та через певний час про неї забувають. Так вийшло і з комедією "В степах України" [23].

Смертельна небезпека, яка нависла над Україною у 1941—1944 pp., величезні матеріальні втрати за цей період, страждання народу і мужність українців на фронтах розвіяли самовдоволення, фальш і заспокоєність серед невеликої кількості драматургів, евакуйованих у тил. Ті, що залишалися в Україні, взимку 1943 р. евакуювалися на Захід. Серед них п'єси тоді писали Улас Самчук, Любов Коваленко, Ігор Костецький, Григорій Лужницький, Микола Понеділок, Іван Багряний, Іларіон Чолган, Ігор Качуровський, Аркадій Любченко, Зенон Тарнавський. Драматурги, які працювали за лінією фронту, в евакуації, в тилу, писали твори малохудожні, зокрема невдалими вийшли і п'єси О. Корнійчука "Партизани в степах України" та "Місія містера Перкінса в країну більшовиків", значно кращою була соціальна драма "Фронт", написана в 1942 р. У ній з'ясовувалися причини невдач у бойових операціях першого воєнного року на різних ділянках фронту. У дійсно актуальній на той час п'єсі через образ генерала армії Івана Горлова (його блискуче грав О. Ватуля) розкрито слабкість і недолугість більшості радянського генералітету в роки війни. Духовно нерозвинений і примітивний командувач звик до безапеляційності та категоричності своїх суджень, намагаючись цим компенсувати відсутність професіоналізму. Хамство і грубість були уже в його початковій репліці з першої картини: "У мене все попростому, інтелігентщини не терплю, все по-солдатськи. Кури, пий, крий матом".

Тим часом ситуації у битві з фашистською навалою вимагали нового мислення, а відтак і технічних засобів, зброї, підтримки рядових солдатів (хоч їхніх образів в драмі немає). У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) зберігається чорновий варіант цієї драми, яку автор спершу писав 1942 р. російською мовою і назвав "Правда побеж-

[22] *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії. — Київ, 1963. — Ч. 2. — С. 12.

[23] Див.: Світ Олександра Корнійчука. — Київ, 1980. — 154 с.

дает" [24]. Театр ім. І. Франка, який витягнув художність змісту і першим поставив драму, перебуваючи в евакуації у Семипалатинську (Росія), більше акцентував діяльність генерала Огнєва (В. Добровольський) — воєначальника нового типу. П'єса йшла під назвою "Фронт".

Театрознавство не змогло точно визначити жанр "Фронту", багато хто й досі вважає її сатирою, інші стверджували, що основна лінія п'єси героїчна, треті — що високо драматична. Пізніше викриття примітивності і грубості вищих ешелонів воєначальників через образ Івана Горлова у ці грізні роки уже сприймалося як підрив авторитету усіх маршалів, генералів і командармів усієї тодішньої Радянської армії.

Написав у ці роки кілька п'єс і один з найкращих драматургів 30—50-х рр. І. Кочерга. Серед них — "Чаша" і "Китайський флакон", які передували основній історичній драмі — "Ярослав Мудрий", остаточно завершеній уже у перший повоєнний рік. У ці грізні часи з'явилися п'єси Л. Первомайського "Генерал Сербиченко", Ю. Мокрієва "Мати", О. Копиленка "Хуртовина", Ю. Костюка "Царство непоборних", П. Ходченка "Дні війни", а також О. Левади, І. Чабаненка, В. Щоголева. Більшість із них майже чотири роки ще носили солдатські шинелі, а вистави за їхніми п'єсами показували тільки театральні фронтові бригади.

За роки війни було написано 52 п'єси, а поставлено лише сім.

Повоєнні роки. Наприкінці 1945 р. було створено низку історичних п'єс, що і в наш час не втратили мистецької вартості. Це психологічні драми "Чому не гаснуть зорі" О. Копиленка, "Мужицький посол" Л. Смілянського, "Параска із Трилісів" В. Чередниченко, написані за історичними подіями і фактами. Всі вони були поставлені театрами Києва, Львова, Харкова, Чернівців, Одеси, Вінниці, Донецька, Луганська, і всі вони були розкритиковані.

Сцени з вистави "Дочка прокурора" Ю. Яновського. Національний театр ім. М. Заньковецької. Львів. 1954.

Найбільше дісталося Олександру Копиленкові за героїко-романтичну драму "Чому не гаснуть зорі", в якій йшлося про подвиг козаків під проводом Івана Сулими на Дніпрі 1635 р. Спочатку критики писали, що драма не хвилює, потім дорікали прямолінійним осучасненням історичного матеріалу — нібито комендант фортеці Маріон перетворювався на німця-фашиста, бо п'єса писалася наприкінці війни, — і нарешті автора звинуватили у вихвалянні старовини. Драма, а згодом і вистава потрапили у горезвісну постанову ЦК КП України 1946 р. "Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення" [25]. Критика була несправедливою, адже автор уперше в українській драматургії показав ті риси характеру дерзновенного Івана Сулими, які зробили його ватажком козаків, сприяли завоюванню серед них незапе-

[24] Архів ЦДАМЛМ України. — Фото 435, спр. 399, арк. 1—2.

[25] Вітчизна. — 1946. — № 10/11. — С. 25; Український драматичний театр. — Київ, 1959. — Т. 2. — С. 455—457.

Олександр Довженко. Москва. 1949.

речного авторитету, попри те, що навколо його особи постійно велася підступна боротьба, аби принизити його лицарство, вміння стратегічно мислити і діяти. П'єсу вдалося поставити тільки Чернівецькому музично-драматичному театру ім. О. Кобилянської (режисер — В. Василько), а згодом Полтавському театру ім. М. Гоголя (режисер — Р. Єфименко).

Взагалі друга половина 40-х pp. засвідчила, що становище драматургів, як і театру в Україні загалом, було важким, утім, попри всі негаразди, плідно працювало багато талановитих митців, особливо акторів. Величезної шкоди театру завдала постанова ЦК КП України 1946 р. "Про репертуар драматичних театрів та заходи до його поліпшення". На шпальтах тодішньої всесоюзної театральної і мистецької періодики постійно підкреслювалося, що "особливо погано склалися справи в Україні, де зовсім не зроблено рішучого зламу для розвитку української драматургії" [26]. Як показувала офіційна статистика від 1946 р. до першого півріччя 1952 р. не було поставлено та надруковано жодної української п'єси. "Загін українських драматургів, — констатувалося уже 1948 р., — на жаль, не дуже численний. Зростає він повільно, надто повільно. Приплив молодих сил у драматургію значно менший, ніж у поезію та прозу" [27].

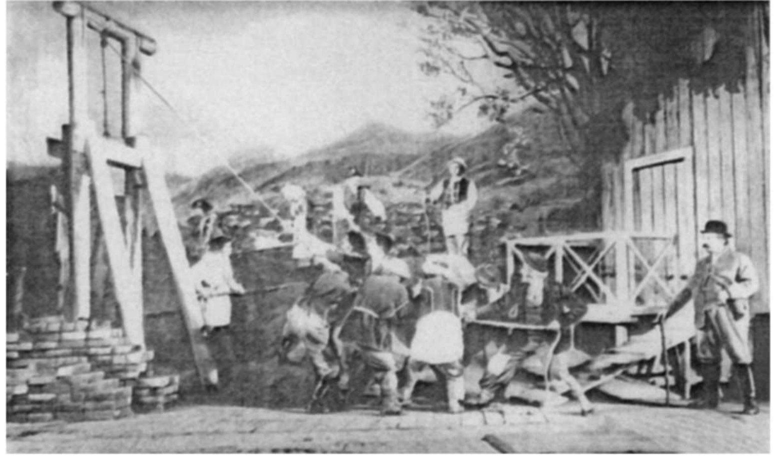
Тільки у другій половині 1952 р. 21 театром України було поставлено соціальну комедію "Не називаючи прізвищ" В. Минка. І хоч спеціально для театрів працювали над п'єсами І. Кочерга, Варвара Чередниченко, Ю. Яновський, А. Шиян, а також В. Собко, Ю. Мокрієв, П. Ходченко, О. Ільченко, Я. Баш та інші, однак їхні п'єси в театрах не ставилися. Ю. Яновський зізнавався тоді О. Довженку: "...п'єси мені заборонено писати — небезпечна тут справа" [28].

Це позначилося і на творчості Івана Кочерги, бо написаний остаточний варіант драматичної поеми "Ярослав Мудрий" у 1946 р. не був удостоєний Державної премії, тоді як виставі Харківського академічного театру ім. Т.Г. Шевченка у 1948 р. ця премія була присуджена, втім ім'я автора навіть не згадувалося. Драматург залишився ображеним. Він ніколи про це не говорив, а от за рубежем про це писалося багато. У драматичній поемі чимало алюзій на тодішній сталінський режим, кривду і знущання. Сам образ Ярослава Мудрого залишився дещо ідеалізованим. Відкинуто було і сценарій фільму

[26] Театр. — Москва. — 1950. — № 8. — С. 7—8.

[27] Літературна газета. — 1948. — № 5. — С. 3.

[28] Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. — Ф. 116, спр. 1305.



Сцена з вистави "Борислав сміється" за І. Франком (інсценізація О. Полторацького) львівського Театру ім. М. Заньковецької. 1951.

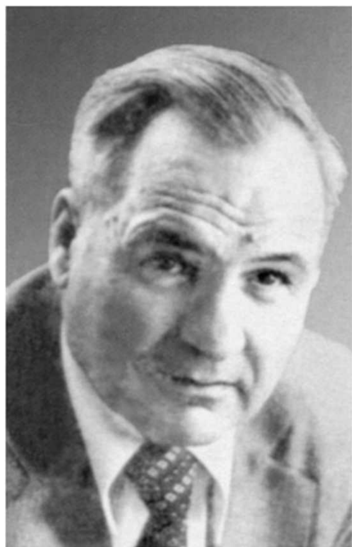
"Ярослав Мудрий", створений автором за п'єсою і переданий літературному відділу нинішньої Національної кіностудії ім. О.П. Довженка. Не поставив драму і Національний театр ім. І. Франка, колективу якого драматург після читання передав право на першу постановку.

У 1948 р. І. Кочерга написав ще одну цікаву драматичну поему "Пророк", присвячену Тарасові Шевченку, яка дуже відрізнялася від усіх тодішніх п'єс, написаних про Кобзаря такими митцями, як С. Голованівський, П. Дорошко, К. Герасименко, Д. Бедзик, Ю. Костюк, О. Ільченко, що йшли в окремих театрах. Однак поема І. Кочерги й досі не знайшла свого адекватного режисерського вирішення, хоч і була поставлена в десяти театрах України. Зберігся цікавий режисерський екземпляр "Пророка" І. Кочерги, зроблений в Ужгороді видатним актором і режисером Я. Гелясом, тодішнім художнім керівником Закарпатського українського музично-драматичного театру, але він залишився незреалізованим через смерть майстра. А. Малишко свідчив, що під впливом І. Кочерги він написав свій твір "Тарас Шевченко. Драматична пісня" (1964).

В архіві І. Кочерги у фондах Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України та ЦДАМЛМ України (ф. 435) зберігається й досі кілька неопублікованих п'єс 1948—1951 рр., про які не знають сучасні режисери. І. Кочерга був і залишився найкращим драматургом кінця 30—40-х рр., його п'єси "Майстри часу", "Екзамен з анатомії", "Чорний вальс" йшли в театрах Болгарії, Словаччини, Німеччини, Албанії, Канади, Росії. На його творчому шляху траплялися й поразки, але не через (як твердила театральна критика) замкненість внутрішнього світу самого драматурга, а через жорстокий цензурний режим [29]. На драматургії І. Кочерги виросли відомі українські режисери В. Василько, В. Скляренко, В. Грипич, В. Оглоблін.

У 1947 р. Юрій Яновський завершив драму "Син династії", яку театри й досі "не розпізнали", хоча в ній йдеться про велич народу, ненависть до тих, хто зазіхає на рідний край, адже за багатолітню історію зайд було у нас чимало. Епізоди боротьби із загарбниками в Другу світову війну митець відтворив в образах старих досвідчених трударів від землі — Свирида і Хоми.

[29] *Голубєва З.С.* Іван Кочерга. — Київ, 1981. — С. 188—189.



Олександр Підсуха. Київ. 1970.

Ім'я Ю. Яновського було досить відомим у драматургії. У 1931 р. він написав драму "Завойовники" про робітництво, яке уособлював сталевар Чубенко. Про робітничий клас йшлося і в драмі "Народження велетня", де основний текст належав Ю. Яновському, а постановку здійснив театр "Березіль", хоча про це довго не згадували.

"Завойовники" і "Народження велетня" несли в собі відгомін модерністичних віянь 20-х рр., особливо романтично-поетичного напрямку, притаманного М. Кулішу, І. Дніпровському, К. Буревію, Л. Старицькій-Черняхівській. Потім були "Мамаї", що пізніше одержали назву "Дума про Британку", де теж переважала романтика. У 1938 р. з'явилися "Потомки" — п'єса, яку критика відразу охрестила фальшивкою, плодом фантазії, даниною моді. В ній ішлося про повернення в село після семирічного заслання Григорія Чорного, про його тілесні болі й страждання душі. Зустрічаючи всюди егоїзм, жорстокість, негаразди, герой намагається покінчити життя самогубством. На початку 1941 р. Ю. Яновський працював і над драмою "День гніву", поклавши в основу сюжету поширене тоді явище — дитячу злочинність. Йшлося про її причини, тимчасом як її існування замовчувалося у тодішньому суспільстві. До постановки п'єсу мав узяти Харківський академічний театр ім. Т.Г. Шевченка, головну роль мав грати Л. Сердюк. Але п'єса була заборонена. П'єси Яновського зрідка ставилися і в інших театрах, перекладалися, але театральна критика звертала увагу більше на їх недоліки. І замовкла лише після появи драми "Дочка прокурора" наприкінці 1952 р.

Нерідко безпардонно критикували своїх побратимів по перу й попередників і деякі драматурги. Так, у 1948 р. О. Левада гнівно заперечував усі попередні надбання театрів у галузі драматургії, особливо авторів 20-х рр., критикував різноманітні мистецькі течії, що тоді існували в театрі, вважаючи єдино правильним метод соцреалізму з його принципами. Та саме вони й виключали оригінальність мистецьких шукань, своєрідність сценічних образів. І це тривало до 80-х рр. XX ст.

1953 рік уже ознаменувався появою кількох цікавих за задумом п'єс, а саме: психологічною драмою "Потомки запорожців" О. Довженка (мала й іншу назву — "На зламі століть"), "Дочкою прокурора" Ю. Яновського та "Не називаючи прізвищ" В. Минка — п'єсами, що стали окрасою театрального мистецтва середини 50-х рр. О. Довженко працював над своїм твором дуже довго — вісімнадцять років, але таки не обійшовся без привнесення в її текст партійності через образ Пасічного. Слідом за цією п'єсою автор мріяв написати ще й другу, на абсолютно сучасну тему, про що писав Ю. Яновському, проте задум залишився нездійсненим, а "Потомки запорожців" увінчали його звернення до драматургії.

Суттєво, що автор зумів реалістично відтворити у драмі "Потомки запорожців" саме тих, хто сповідував соціалізм як релігію, вважаючи його устроєм, який має беззаперечні переваги над усіма іншими, розкрив їх фанатизм, здатність без жалю і співчуття принести в жертву ідеї свій народ. Водночас вони були кар'єристами, вбачали у перебуванні в партії засіб вижити, набути переваг над оточуючими безпартійними. Найкращими за цією драмою вийшли спектаклі в театрах Чернігова (режисер — П. Морозенко) і Херсона (режисер — М. Равицький), які були удостоєні театральних нагород [30].

З 1954 р. значного поширення в театрах набрала псевдоісторична тематика, хоч іноді сюжети будувалися і на реальних подіях. До таких творів належать соціальні драми "Сяйво в пітьмі" П. Щербака, "Перший грім" С. Голованівського, "Шторм на Чорному морі" Д. Суптелі, "Устим Кармалюк" В. Суходольського, "Зорі назустріч" М. Білецького за участю В. Симаковича, "Бориславська трагедія" Ю. Дольд-Михайлика за І. Франком, "Остання хмарина" І. Муратова і фальшива в своїй основі трагедія "Фауст і смерть" О. Левади (1960) з центральним образом Механтропа, яка була поставлена більш як у 20 театрах. Те ж саме можна сказати і про його драму "Здрастуй, Прип'ять!".

Спільно з режисерами драматурги О. Копиленко і В. Симакович якоюсь мірою з 1956 р. намагалися урізноманітнити як соціальну комедію, так й історичну драму, бо справжні конфлікти в цих жанрах не часто знаходили своє мистецьке втілення, їх підміняли штучні, надумані зіткнення, вигадана тоді "теорія безконфліктності" або якась різноманітна сума малоймовірних подій, логічно не пов'язаних між собою. Такі намагання драматургів і режисерів виявилися марними, а їх п'єси "Ви давно повернулися?" О. Копиленка й "Остання явка" В. Симаковича піддалися суворій критиці.

Починаючи з 50-х рр. у репертуарі багатьох театрів, зокрема львівського Театру ім. М. Заньковецької і Київського театру ім. І. Франка, з'являється ім'я Ярослава Галана, хоча перші його п'єси були написані ще в кінці 20-х рр., а в 1930 р. — "Човен хитається" ("99 %"). Автор тоді проживав на території Галичини, яка знаходилася під владою Польщі, а з 1939 р. увійшла до складу СРСР. Я. Галан прожив 47 років, писав переважно прозу, втім у його доробку є біля десятка п'єс. З 1948 р. театри ставлять трагедію "Під золотим орлом", присвячену долі переміщених осіб у роки Другої світової війни, а згодом і психологічну драму "Любов на світанні" про колективізацію на території західних областей України. Обидві п'єси реалізували на сцені тодішні режисери О. Ріпко, В. Грипич, Б. Тягно, А. Горчинський, Б. Борін, Б. Балабан, М. Станіславський [31].

У репертуарних планах театрів Львова і Чернівців значилися ще драми Я. Галана "Граф на скалі", "Батько", але рукописів п'єс в архівах цих театральних колективів не знайдено [32].

Подіям на Буковині та західноукраїнських землях протягом 1944—1970 рр. присвячувалися соціально-психологічні драми В. Ковинєва, П. Козланюка, М. Бірюкова, Л. Смілянського, А. Хижняка, В. Симаковича, В. Щоголева, М. Стельмака, О. Корнієнка, Ю. Дольд-Михайлика, З. Прокопенка, Г. Мізюна, В. Бабляка, В. Марянина, С. Снігура, В. Зубаря,

[30] Олександр Довженко: Збірник спогадів і статей про митця. — Київ, 1959; *Плачинда С.* Олександр Довженко: Нарис творчості. — Київ, 1964.

[31] Див.: *Дашківська Л.А.* Ярослав Галан і театр. — Київ, 1978.

[32] *Галан Я.* Твори. — К., 1983. — С. 11.

Микола Зарудний. Київ. 1990.

М. Андрієвич, О. Підсухи. Останньому в цей період дісталося від театральної критики за соціальну комедію "Жарти жартами", поставлену режисером Р. Коломійцем у Тернопільському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. П'єса мала нечуваний успіх, однак тільки після постановки в театрах Росії про тернопільську виставу заговорила українська періодика. П'єсу відразу поставили театри Хмельницького, Миколаєва, Рівного, Луцька, бо так звана хрущовська "відлига" допомогла. Вистава з ентузіазмом розвінчувала пристосовництво, картала підлабузництво та демагогію, хоч "явно не вписувалася в тодішній соціальний розвій" [33] після 60-х рр.

З 1962 р. Олександр Підсуха виступив як драматург і майже всі його п'єси першим ставив Тернопільський театр ім. Т.Г. Шевченка ("Переступи межу", "Кому кують зозулі", "Джонатан — яблуко зимове" та ін.).

Завдяки О. Підсусі світ прочитав, а режисери поставили драматизовану повість О. Довженка "Україна в огні", дізналися з його щоденника думки митця про драматургію і театр 50-х рр. Підсуха був редактором журналу "Дніпро", на шпальтах якого вони й були надруковані. Він переклав українською також драму О. Довженка "Земля в цвіту". Це було нелегко, адже в ці часи, в 50 — на початку 60-х рр. найбільше, піддавалися серйозній критиці й навіть остракізму п'єси І. Кочерги, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Підсухи.

Часи хрущовської "відлиги". Кінець 50-х — 60-ті роки були нелегкими, хоч в багатьох театрах України постійно йшли п'єси О. Корнійчука "Крила", перероблений "Калиновий гай", "Чому посміхалися зорі", "Мої друзі", "Над Дніпром", "Розплата", відновлена "Мрія", однак їм бракувало високої художності, глибоких думок, натомість помітні були надуманість і спрощеність характерів, неуважність до сюжетних ходів, повторюваність. Подібними були й "Шляхи людські", "В золотій рамі", "Проліски", "Навіки разом" Л. Дмитерка, що за статистикою ставилися у 17 театрах України, в тому числі й академічних. Кращими видавалися психологічні драми "Пісня під зорями" та "Червона лінія" В. Собка, в яких йшлося про взаємозв'язки людей у побуті та суспільстві; непогано зарекомендувала себе комедія І. Глинського "Коли квіти стріляють", котра йшла в тодішніх пересувних театрах.

З кінця 50-х і впродовж 60—80-х рр. драматургічну лінію на театральному горизонті продовжив Микола Зарудний — митець професіональний. Проте він чи не найбільше підпав під вплив драматичної творчості О. Корнійчука, хоча в багатьох моментах все-таки дбав, аби його п'єси були самобутніми за змістом і формою та сценічними. Це відчувалося

[33] Культура і життя. — Київ, 1988. — № 42. — 16 жовт. — С. 4.

Олексій Коломієць. Київ. 1993.

Ярослав Стельмах. Київ. 1999.

навіть у перших драмах — "Весна", "Велике доручення", "На крутих берегах", соціальній комедії "Веселка", які відразу поставив режисер Федір Верещагін у Вінницькому академічному театрі ім. М. Садовського. Згодом у цьому театрі ставилися драми і комедії "Якщо ти любиш", "Чужий дім", "Антеї", "Острів твоєї мрії". Про них ще у 1963 р. театральна критика [34] справедливо писала: "Від п'єси до п'єси все частіше з'являються оригінальні образи, опуклі характери, сюжет зміцнюється, зростає драматургічне ремесло М. Зарудного" [35]. Підтвердили цю думку згодом і сценічні драми "Дороги, які ми вибираємо", "Обочина", "Під високими зорями", "Маестро, туш", "Регіон", "Бронзова фаза", лірична комедія "Ну й дітки", "Фортуна", "Пора жовтого листя". Крім Ф. Верещагіна, цікаво, кожен по-своєму, їх інтерпретували відомі режисери — К. Пивоваров, Б. Мешкіс, П. Загребельний, О. Ріпко, М. Равицький, В. Магар, В. Симчич, О. Бойцов, С. Данченко.

Псевдоісторичною виявилася тільки мелодрама Зарудного "Ніч і полум'я", яку автор назвав героїчною, однак в її основі була не історія, а псевдоправда. Малохудожніми були і його соціальні драми "Марина", в основу якої покладено поеми Т.Г. Шевченка, та "За Сибіром сонце сходить" за мотивами подільських переказів про Устима Кармалюка. Хоча саме в цих п'єсах драматургові відкривався широкий простір для творчого мислення, він не скористався цією нагодою. Тому варто погодитися з думкою Н. Кузякіної, що для багатьох своїх п'єс (а їх нараховується понад тридцять) він "брав у О. Корнійчука не тільки окремі слова, а спосіб художнього мислення, ті елементи лакувальної безконфліктності, прикриті видимістю боротьби з негараздами!" [36]

У п'єсах М. Зарудного 80-х рр. з'явилися повтори, штампи, тривіальність, хоч автор і звертався до популярної тематики. Кращі з них, втім, йшли в театрах

[34] *Шлапак Д.* З любов'ю до сучасника. Драматургія М. Зарудного і театр. — Київ, 1981. — 204 с.

[35] *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії. — С. 214.

[36] Там само. — С. 209.

Сцена з вистави Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка "Повія" за Панасом Мирним. 1965. В. Мізиненко — Здір, М. Тимошенко — Пріська, Л. Попова — Христя.

Польщі, Болгарії, Німеччини, Сербії, Канади, Румунії, Грузії, Казахстану, Росії, Угорщини, Монголії, Китаю ("Пробачте, ми без гриму", "І відлетимо з вітрами", "Пором", "Веселка"). Драма "Тил" відтворювала події часів Другої світової війни, розповідала про подвиг простих хліборобів, які рятували дітей з сирітського будинку і пробивалися з ними в тил. Драма була удостоєна Національної премії ім. Т.Г. Шевченка (1978).

У 60-х рр. залежність драматургів від партійного керівництва засвідчила сценічна історія драми Миколи Руденка "На дні морському" (1962), ставив її на сцені Київського академічного театру ім. І. Франка дуже досвідчений режисер — В. Оглоблін, а головні ролі виконували провідні актори Наталія Ужвій і Павло Морозенко. Йшлося у виставі про чесність людини перед своєю совістю, критикувалася манія створення штучних морів, тож керівництву від культури це дуже не сподобалося. П'єсу і виставу заборонили, а драматург був змушений емігрувати до США. Там ця п'єса в 70-х рр. вийшла окремим друком англійською і українською мовами. Одержав попередження за її постановку і режисер В. Оглобін, йому довго не давали працювати в театрі.

На початку 60-х рр. у драматургію приходить справжній митець, високоосвічений майстер пера, професіонал європейського гатунку Олексій Коломієць [37]. Його першу комедію "Фараони" (1960) критика в Україні спочатку оцінила негативно, а розібравшись, почала хвалити. Сценічне першопрочитання п'єси відбулося у Москві у Драматичному театрі ім. М.В. Гоголя, звідти вона повернулася в рідні краї і за півстоліття обійшла більшість театрів світу. Як зізнавався драматург у 1987 р., на нього найбільше вплинули п'єси В. Винниченка, М. Куліша, Л. Старицької-Черняхівської та О. Олеся; у них він вчився вибудовувати композицію своїх драм і комедій, а в М. Куліша знайшов багато цінного саме для "Фараонів". Поклавши в основу відому ще з часів Арістофана тему гендерної політики в суспільстві, драматург дав образну, художньо довершену картину тих подій, які відбувалися на селі в 50-х рр. XX ст. Він підніс на п'єдестал українсь-

[37] Див.: *Барабан Л.І.* Три драматурги. — Біла Церква, 2007. — С. 36—65.

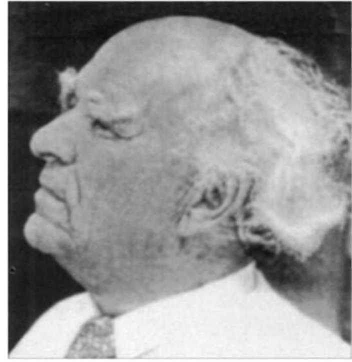
ку селянку-трудівницю — матір-охоронительку, берегиню дому і, на жаль, зазвичай нещасливу. "Фараони" в окремих театрах пройшли до півтисячі разів.

Уся драматургічна спадщина О. Коломійця — значний здобуток української театральної культури. Кращі п'єси майстра художньо довершені, дотепні і сценічні, вони складають золотий фонд української драматургії другої половини XX ст., залишаючись актуальними і в XXI ст. Це "Фараони", "Спасибі тобі, моє кохання", "Келих вина для адвоката", "Планета Сперанта", "Горлиця", "Перший гріх", "Одіссея в сім днів", "Срібна павутина", "Дикий Ангел", "Злива" і "Завтра Помпея". В 60 — 70-х рр. тільки п'єси Коломійця найбільше перекладалися і ставилися в театрах за рубежем, зокрема у США.

Герої п'єс О. Коломійця захоплювали безкорисливістю діянь, готовністю до двобою з побутовими і соціальними негараздами. Його дилогія "Голубі олені" та "Кравцов" була удостоєна 1977 р. найвищої нагороди — Державної премії УРСР ім. Т.Г. Шевченка. У драмі "Голубі олені" через долю дівчини Оленки драматург передає свої роздуми про важкі дороги війни і дуже складний повоєнний час. А в ліричній драмі "Кравцов", яка стала своєрідним продовженням попередньої п'єси, йшлося про солдата, котрий пройшов фронт, але не розгубив великого кохання і не зрадив своїм ідеалам.

Дилогія, власне її перша частина, була вперше поставлена в Київському академічному театрі ім. І. Франка режисером В. Лизогубом 1973 р.; роль Оленки виконала провідна актриса Л. Хоролець. Режисер С. Сміян 1975 р. поставив другу частину дилогії; роль Кравцова зіграв один з кращих акторів театру О. Шаварський [38].

Молодий Ярослав Стельмах, який прийшов у драматургію саме у 80-х рр.



Режисер Федір Верещагін. Вінниця. 1996.

XX ст. неодноразово підкреслював, що прочитавши і побачивши на сцені п'єсу Коломійця "Убий лева" (автор дав їй підзаголовок "Сторінки буття"), довго ходив під її враженням і написав свою психологічну драму "Провінціалки".

Соціальна драма "Убий лева" О. Коломійця була завершена у 1984 р., відразу перекладена і поставлена в Росії. В Україні до неї звернулися згодом два національні театри — ім. І. Франка (Київ) та ім. М. Заньковецької (Львів), але навіть кращі режисери не знайшли відповідного ключа до її розв'язання, і репетиції перервалися. Недарма О. Кусенко на VII з'їзді Українського театрального товариства (1978) зауважила, що нерідко режисерам у їх постановках бракує "загальної культури, масштабного мислення, професіоналізму, високого смаку" [39]. "Убий лева" — п'єса дуже камерна, дійових осіб у ній п'ять: Володимир Клименко, його товариш по життєвому шляху Сергій, дружина спочатку Володимира, а потім Сергія Надія, Бабуся, онуку якої вилікував Клименко, та Надіїна дочка

[38] Див.: *Веселка С.* Олексій Коломієць. Враження і роздуми. — Київ, 1979. — 120 с.

[39] Український театр. — 1979. — № 1. — С. 1—2.

Сцена з вистави Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка "Перший гріх" за п'єсою О. Коломійця. 1970. Режисер — Римма Степаненко.

Катя. Кожен характер гранично індивідуалізований, кожне слово, ситуація — з великим підтекстом. Дуже насиченим діалогом між героями драматург показав, наскільки складними бувають сімейні взаємини між чоловіком і жінкою, нерідко ці стосунки сповнені суперечностей, несподіванок, екстремальних миттєвостей, страждань з одного і з другого боків [40].

На жаль, режисери не зрозуміли підтексту драми, певних символів, захованих в ній, мужності героїчного вчинку Володимира, — і на сцені розігрувалася заплутана сімейна мелодрама і не більше. Насправді ж п'єса стверджувала красу буття як діяння, дух наполегливості й неспокою і, за законами контрасту, заперечувала несмак, неоміщанство, убогість думки й душі. Отже, дійсність у драмі "Убий лева", як і в наступних "Двоє дивляться кіно", "Святі грішниці", постала в дуже неприкрашеному вигляді, в усіх складнощах та суперечностях. Схожою була і трагідрама О. Коломійця "Останній день Помпеї" (інша назва — "Завтра Помпея"), де минуле і сучасне виступали у найтісніших зв'язках та опосередкуваннях. На жаль, театральна критика і режисери забули цю п'єсу.

На початку 80-х рр. у театрах України і за рубежем (в Росії, Болгарії) були поставлені перші драми Ярослава Стельмаха "Вікентій Премудрий", "Драма в учительській", "Гра на клавесині", а також Володимира Дрозда "Леви на воротях", Всеволода Нестайка "Вітька Магеллан", Юрія Мушкетика "Поки живу — люблю", присвячені різних поколінням, їх проблемам.

У Кримському українському академічному театрі драми і комедії у 1980 р., йшла вперше поставлена соціальна комедія Володимира Шахнюка "Саранчуки", а в Тернопільському академічному театрі ім. Т.Г. Шевченка — "День у Веселівці" Юрія Мокрієва.

У цілому драматургія і театр кінця 70—80-х рр. переважно були ще у полоні ідеологічних завдань, пов'язаних з 50-річчям утворення Союзу РСР, театральна критика захвалювала найперше ті п'єси, які з'являлися друком або ставилися в театрах під знаком "єдиної родини", а насправді — російського домінування над усім. Найбільше про це йшлося в драмах і комедіях Р. Полонського, П. Автомонова, Ф. Вольного, А. Ларченкова, Р. Феденьова, І. Гайдаєнка, Л. Горбашова, О. Левади. Вистави за їхніми п'єсами отримували найвищі театральні нагороди, а дійсно висока соціальна драма чи актуальна дотепна комедія раптом опинялися в затінку. Із цього зачарованого кола вирвалися ли-

[40] *Коломієць О.* Убий лева: Сторінки буття. На дві частини. — Київ, 1984. — 115 с. Ротапринтне видання Міністерства культури України.

ше окремі п'єси: "Дума про любов", "Правда і кривда" М. Стельмаха, "Одіссея в сім днів" О. Коломійця, "Друге побачення" В. Собка, "Межа спокою" П. Загребельного, "Недоспівана пісня" О. Підсухи, "Три тополі" Ю. Мокрієва, "Дороги, які ми вибираємо" М. Зарудного, в яких "домінувала реальність і добро" [41]. П'єси ці були перекладені й виставлялися за рубежем.

Драматургія цих років дуже усереднена та заідеологізована, першорядні світові драматурги Ж. Жене, Г. Пінтер, Ж.-П. Сартр, С. Беккет, П. Вайс, М. Шперр, Е. Йонеску, А. Міллер, М. Фріш, В. Діггельман, Е. Олбі, С. Шепард затавровані як проповідники буржуазної ідеології, а їхні твори заборонені для перекладу в Україні, хоча на цих драмах багато чому можна було навчитися щодо композиції та структури у побудові сюжету.

Звичайно, кожна з кращих українських п'єс цих років мала свої окремі художні здобутки, хоча при їх написанні не обходилося і без певних вказівок згори, а в текстах нерідко відбиті уявлення парткерівників від культури. Однак кращі п'єси вийшли все ж таки за межі України — вони перекладалися в Естонії, Латвії, Росії, Молдові, Грузії, Білорусі, Вірменії, йшли в Англії, Чехії, Польщі ("Поема про тебе" М. Стельмаха), Румунії, Болгарії, Словаччині ("Друге побачення" В. Собка). З увагою до їх перекладів поставилися в Сербії, Чорногорії, Німеччині, Албанії, Угорщині.

Історична драматургія в театрах тоді найкраще репрезентувалася психологічною драмою "Марія Заньковецька" І. Рябокляча (режисер — О. Ріпко), яка витримала в Національному театрі ім. М. Заньковецької близько тисячі вистав і до цього часу залишається в репертуарі. Багато режисерів зверталися до сценічної реалізації таких історичних драм, як "Дівчина з легенди" Л. Забашти, "Пророк" І. Кочерги, "За дев'ятим порогом" О. Коломійця, "Тарас Шевченко" Ю. Костюка, "Незабутнє" за О. Довженком, "Комендант Берліна" В. Собка, "Кайдани порвіте" М. Левченка, "Лейтенант Базіль" Б. Колодного. І тут треба віддати належне режисерам В. Оглобліну, Б. Мешкісу, С. Сміяну, Р. Коломійцю, В. Лизогубу, А. Литвинчуку, А. Вербецю, С. Данченку, Ф. Верещагіну, О. Бойцову, а також сценографам М. Кипріяну, Д. Лідеру, М. Аніщенку, Я. Ніроду, які посприяли достовірному зоровому відтворенню картини минулого у кожному історичному спектаклі.

Сцена з вистави "Суєта" І. Тобілевича у львівському Театрі ім. М. Заньковецької. 1989.

Дещо кращим було наприкінці 70 — на початку 80-х рр. становище соціальної комедії, в якій розв'язувалися питання етики та моралі різних прошарків населення. Однак домінантою в ці роки залишалася все-таки лірична драма, хоч автори іноді зазначали в підзаголовках свої творів жанри: драматична балада, повість для сцени, хроніка минулих літ

[41] Літературні обрії. — Київ, 1973. — С. 109—153.

М. Борисенко — Авраам, С. Чибісова — Настя у виставі Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка "Патетична соната" за М. Кулішем. 1972.

тощо. Так, М. Стельмах свою п'єсу "Дума про любов", яка йшла в 70—80-х рр. на сцені, назвав драмою у двох частинах і органічно поєднав в ній психологічний аналіз із яскравою народною поетикою. Узагальнення характерів межувало в "Думі про любов" із символікою, поетикою, деталі побуту — з публіцистичністю, а фольклоризм — з аналітичним мисленням і філософськими категоріями. Події драми охоплювали 30—70-ті рр. XX ст. і зримо передавалися через два конкретні образи — Богдана Романишина та Ярини Шаламай.

Болгарська театральна критика писала, що ця драма М. Стельмаха, котра тут йшла в трьох театрах під назвою "Дума про тебе", "сприймалася як наполегливе боріння драматурга-гуманіста за великий дар, наданий людині, — дар любові, яка в умовах будь-якої реальності завжди зазнавала серйозних випробувань" [42]. М. Стельмаху належать і такі психологічні драми, як "На Івана Купала", "Кров людська — не водиця", "Зачарований вітряк", "Правда і кривда", комедія "Кум королю", незакінчена, але дуже цікава соціальна драма "За четвертим бродом". Деякі з цих п'єс знайшли своє сценічне втілення у Словаччині, Польщі, Росії, Молдові, Грузії та Білорусі.

Події іншої дуже оригінальної лірично-драматичної повісті для театру О. Коломійця "Одіссея в сім днів" відбувалися саме у 70-ті рр. Не завжди належно цінуються поведінка, почуття, вчинки людини в екстремальних ситуаціях — така наскрізна ідея п'єси. Діла і жертовність героя драми Степана Івановича у дні Другої світової війни розкриваються лише у фіналі, бо він і по війні заради двох осиротілих дітей — своїх названих сина і дочки — залишився самотнім, неодруженим, вірним своєму обов'язку. Хоча діти і не виправдали його надій.

Проблемам людини й суспільства, батьків і дітей присвячені ліричні драми П. Загребельного "А я скажу своє" про українських робітників та М. Зарудного "Дороги, які ми вибираємо" про науково-технічний персонал на виробництві середини XX ст. У 1972 р. їх поставили 25 театрів, першовідкривачем став Вінницький академічний театр ім. М.К. Садовського на чолі з талановитим режисером Ф. Верщагіним. Взагалі цей театр у 70—80-х рр. дуже плідно співпрацював з такими драматургами, як М. Стельмах,

[42] Театър. — София. — 1974. — № 7. — С. 16—17.

А. Крим, Б. Колодний, І. Стаднюк (Москва), а найбільше — із М. Зарудним. У цей час завдяки появі нових п'єс в Україні розгорнулася дискусія про те, яким повинен бути герой сучасної драми. У ній взяло участь багато дослідників-театрознавців і критиків з НАН України, університетів, інститутів культури і мистецтва. Якщо підсумувати сказане і виявлене тоді, можна дійти висновку, що сила впливу драми, комедії, трагедії, водевілю на сцені залежить від їх життєвої щирості й вірогідності, від спільної праці автора, режисера і актора, від їх уміння передати соціальну значущість обраного сюжету, від здатності створити цільний образ сучасника в усіх його зв'язках та опосередкуваннях. Найголовніше — віднайти і органічно передати образ сучасника, його широту мислення, силу і красу його душі. Особливо це стосувалося комедій [43].

Взагалі комедії цих років (найбільше їх було написано О. Коломійцем, Д. Суптелею, В. Минком, О. Підсухою, М. Зарудним, О. Корнієнком, Ф. Корецьким, Ю. Мокрієвим) традиційно засуджували ледарство, бюрократизм, підлабузництво, неповагу до праці, які набирали в тодішньому радянському суспільстві значного поширення. Ідеологи від культури обмежували комедіографів: не критикувати партійне керівництво, не торкатися моментів життя тодішніх союзних республік, пов'язаних з національним питанням, а зосереджуватися лише на дрібних побутових недоліках чи недоречностях.

Однак відомо, що мистецтво сцени спільно з драматургією не визнає тематичних обмежень, тому правда так чи інакше пробивалася, хоча це було дуже складно. Театральна критика дорікала драматургам і відповідно театрам за відсутність оригінального репертуару, нездатність знайти цікаві оригінальні сюжетні ходи чи перипетії та урізноманітнити репертуар.

Режисер Тернопільського театру ім. Т.Г. Шевченка Павло Загребельний. 1996.

Драматургія 80-х рр. і театральні шукання. У середині 80-х рр. настало деяке послаблення тиску на театральне мистецтво й драматургію. Певна лібералізація сприяла появі на сцені нових цікавих та оригінальних п'єс, яких завжди бракувало. Серед кращих — "Візаві" і "Кафедра" В. Врублевської, "Чотири жінки біля ставу" Ю. Бедзика, "Залізні солдати" В. Босовича, "Злива" О. Коломійця, "Наближення" Ю. Щербака. Гостропроблемною обіцяла бути трохи незавершена О. Коломійцем, але прочитана в чорновику режисерам в окремих театрах трагідрама "Останній день Помпеї" (інша назва — "Завтра Помпея"), де йшлося не стільки про минуле, як про сучасне — про руйнування духовних цінностей в епоху Чорнобиля, втрату в багатьох душах людяності. Так і не завершеними залишилися цікава психологічна драма "За четвертим бродом" М. Стельмаха, з дуже своєрідним характером Зиновія Сагайдака, та драматична композиція за романом "Со-

[43] *Семенюк Г.Ф.* Відбиваючи ходу часу. — Київ, 1985. — 47 с.

Федір Стригун — Сагайда у виставі "Прапороносці" за О. Гончаром. Львівський Театр ім. М. Заньковецької. 1975.

бор" О. Гончара, постановка якої була здійснена лише наприкінці 90-х рр. в Дніпропетровському академічному театрі ім. Т.Г. Шевченка; в ній брав участь іще сам автор.

Звичайно, в другій половині XX ст., особливо у 80-х рр., з'являлося багато п'єс-одноденок, більшість з яких писалася на догоду офіційній ідеології, але не вони визначали мистецьке обличчя сцени. У цей же час театри вдавалися й до інсценізацій цікавих літературних творів. На сцені йшли вистави "Вир" Г. Тютюнника, "Прапороносці", "Таврія" О. Гончара, "На колючому дроті" О. Довженка, "Юрко Крук" П. Козланюка, "Сестри Річинські" І. Вільде, "І мертвим, і живим..." за Т. Шевченком, "Борислав сміється" за І. Франком, "Момент" за В. Винниченком, "І один у полі воїн" Ю. Дольд-Михайлика, "Санаторійна зона" за М. Хвильовим, "Прометей" А. Малишка, "Жменяки" за М. Томчанієм, "Червоні маки" за В. Бабляком та ін.

Митці театру почали більше дбати про психологічне поглиблення образів, особливо сучасників, а драматурги — звертатися до цікавих історичних фактів з минулого, насамперед Другої світової війни, а також міжнародних подій. Справедливим було визначення, що "коли в світі так неспокійно й тривожно, драматургія і сцена перебувають на передньому краї, бо через душу і серце її героїв проходить зіткнення різних життєвих позицій" [44]. В цьому аспекті найбільше драматургам став у пригоді досвід попередників, а саме: Лесі Українки, В. Винниченка, І. Кочерги. Та й перебіг самої дійсності 80-х рр. вимагав від театру і драматургів обирати теми, які б зацікавили сучасника, не полишали його байдужим до численних соціальних проблем, закликали бути готовим відстоювати свої особисті і громадські інтереси. Найбільше це відчувалося у тодішніх так званих виробничих, як їх визначили критики і театрознавці, п'єсах, адже виробнича і духовна діяльність людини завжди тісно пов'язані між собою [45].

Благородні теми мирного співіснування країн, солідарності народів, відстоювання права на свободу, вільність та незалежність знайшли своє якісне сценічне тлумачення у психологічних драмах "Президент" В. Земляка (1980), "Вернигори" В. Вовчка (1980, поставлена — 1983), "Дума про вчителя", "Зоря і смерть Пабло Неруди" І. Драча (обидві — 1983), "Далекими стежками" В. Данилевича (1984), "Довга дорога додому" А. Крима, "Врятуйте доктора Рейча" Ю. Бедзика, "Автограф у вічність" В. Руснака (усі три — 1986), "Сотниківна" Б. Мельничука, "Каменяр" Б. Стельмаха (обидві — 1982) та ін.

Певного рівня у своєму розвиткові досягла на сцені й соціально-психологіч-

---

[44] *Семенюк Г.Ф.* Відбиваючи ходу часу. — Київ, 1985. — С. 4.

[45] *Шлапак Д.* Обрії сучасної драми. — Київ, 1986. — С. 115—148.

на драма. Та загалом схвально оцінюючи розвиток цього жанру в театрах, не можна не відзначити й деяких хиб та недоліків, а саме: зайвих ситуаційних нагромаджень подій та епатуючих випадковостей, надмірної інформаційності та публіцистичності, недостатньої образності. Серед вистав цього жанру — "Наодинці з долею" В. Босовича, "Чотири жінки біля ставу" Ю. Бедзика (обидві — 1982), "Кафедра" В. Врублевської (1984), "Третій..." Л. Хоролець (1985), "Не проспати роси" В. Фольварочного (1983), "Вернися в дім свій" Ю. Мушкетика (1982). В останній п'єсі у напруженій драматичній дії вперше за повоєнні роки постав образ молодого лікаря Миколи Куценка, який, долаючи численні труднощі та перешкоди, зумів урятувати життя багатьом робітникам.

Утім найпривабливішою у 80-х рр. для театрів стала психологічна драма. За десятиліття з'явилося понад п'ятдесят п'єс цього жанру, і до цього були причетні як старші, так і молодші драматурги. Дуже вдалими були драми Ярослава Стельмаха, зокрема популярністю користувалася п'єса "Привіт, Синичко", одночасно видрукована російською [46], українською та англійською мовами, яка досліджувала життя школярів, їх характери і становлення особистості.

Крок за кроком драматург розвінчує лжеметоди виховання, які, на жаль, ще й досі трапляються в житті, гостро підкреслює сліпий егоїзм батьків, що часто самі калічать душі своїх дітей. Драматург ставить свого героя перед вибором: або знехтувати совістю і одержати золоту медаль, або не піти на останній екзамен, і тоді власне сумління буде чистим; фінал п'єси показує, як нелегко зважитися кожному з нас на вирішальний крок у своєму житті [47].

Новизною тематики позначені й наступні драми Стельмаха — "Вікентій

Юлія Ткаченко. Київ. 2000.

Прерозумний", "Шкільна драма", "Десант", "Провінціалки", а особливо "Синій автомобіль" (1990), в якій йдеться про письменника А., що перебуває у стані духовної та творчої кризи, а тому неспроможний творити, писати. Герой драматурга вигадує фабулу для свого майбутнього твору — п'єси, яка мала починатися і закінчуватися однією й тією ж подією. Та під час написання його переслідують болючі спогади з минулого життя, відчуження від сім'ї. У вирі власних переживань митець зазнає творчого спустошення, духовного падіння, а через надмірні претензії і небажання глибшого пізнання навколишнього світу та людей залишається самотнім. Першопрочитання драми здійснив академічний Молодий театр у Києві, потім п'єса пішла за рубежем і мала великий успіх у Росії, Болгарії, Чехії [48]. У 1981 р. режисер П. Ільченко оригінально поставив у Національному театрі ім. І. Франка п'єсу "Вікентій

[46] Театр. — Москва, 1979. — № 9. — С. 25—61.

[47] *Барабан Л.І.* Три драматурги. — С. 66—86.

[48] Там само. — С. 85.

Сцена з вистави Ансамблю українських акторів (Філадельфія, США) "Батурин" за Б. Лепким. 1949. Б. Паздрій — полковник Чечель, Н. Дяків — Орлик, В. Блавацький — гетьман Мазепа, В. Шашаровський — сотник Дмитро, А. Радванський — Кенігсен.

Прерозумний" (вистава йшла тут під назвою "Вікентій Премудрий").

У різних театрах України в цей же період були поставлені психологічні драми: Ю. Щербака "Маленька футбольна команда", В. Фольварочного "Весняні скрипки", Я. Верещака "Восени, коли зацвіла яблуня", О. Підсухи "Сюїта Журавського", І. Драча "Соловейко-Сольвейг", Г. Шабашкевича "Вальчин міст", М. Гараєвої "Тітка Лукія", "Аукціон", Я. Стельмаха "Коханий нелюб".

Чимало п'єс 90-х рр. було написано на історичному матеріалі, ситуації і характери у більшості з них були правдиві, хоч інколи мистецький психологізм й підмінювався калейдоскопом непорозумінь між дійовими особами, нанизуванням фактів, що шкодило їх яскравій сценічності. Серед цих творів — героїко-історичні драми "Данило Галицький" за А. Хижняком, "Запитай колись у трав..." Я. Стельмаха, "Ніна Сагайдак" В. Бойка, "Роксолана" П. Загребельного, "Серце Довбуша" В. Євлампієва, "Денис Січинський" І. Новака, "В'язні Бомона" Б. Колодного, "Соломія Крушельницька" Б. Мельничука, "Суд пам'яті" М. Петренка, "Роксолана" Л. Забашти, "Азбука революції" А. Крима, "Микола Шугай" І. Стецюри. Однак деяким п'єсам на історичну тематику ще бракувало об'єктивного погляду на історію. Найкращою вийшла вистава за поетичною драмою І. Драча "Дума про Сухомлинського", поставлена в Кіровоградському академічному театрі ім. М.Л. Кропивницького (режисер — М. Гіляровський), в інших театрах вона йшла під назвою "Дума про Вчителя".

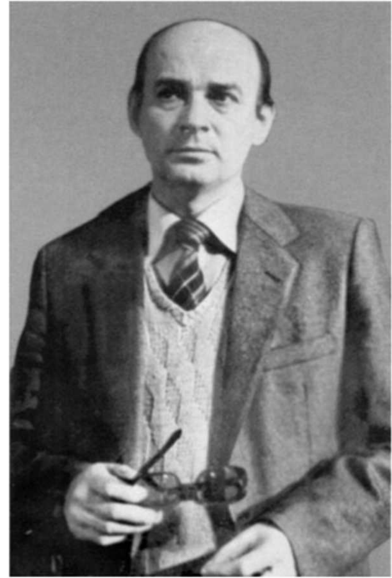
І. Драч наприкінці 80 — на початку 90-х рр. відродив в українському театрі драматичну поему, написавши п'ять творів цього жанру. Працювали в цьому жанрі Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, І. Кочерга, К. Буревій. "Дума про Сухомлинського", або, як її пізніше названо, "Дума про Вчителя", має пролог і авторське "Слово до режисера". Реальні моменти тісно переплітаються з уявними, у спогадах учителя постає його загибла наречена Віра Сулима, а у мареннях — польський вчитель Януш Корчак, якого замучили разом з учнями фашисти. Особливе значення в поемі має Верховний педагогічний суд (його вершать Песталоцці, Сковорода, Корчак, Макаренко) — за справедливим твердженням критики, "суд вічності, який

відмітає все неістотне і зважує те найголовніше, що спромоглася здійснити в житті людина" [49]. Режисер наголошував на тому, що саме в дітях черпав наснагу Вчитель. П'єса, як і вистава, завершувалася злободенним зверненням до школи: "Болять майбутнім, школо, твої груди — Нехай святиться твій простий поріг".

М. Гіляровський в Харківському академічному театрі ім. Т.Г. Шевченка першим здійснив постановку драматичної поеми "Соловейко-Сольвейг" про трагічну долю скульпторки Марини Турчин, пов'язав її бурхливе життя з її творчістю. Третю драматичну поему "Зоря і смерть Пабло Неруди" першим показав Київський театр естради. Виставу високо оцінив відомий театральний режисер Роберт Стуруа: "Це те, що я особисто люблю в театрі, — справжня поезія. І все це органічно, оскільки п'єса про поета, про такого поета, як Пабло Неруда" [50].

Українська драматургія зарубіжжя. У кінці 80—90-х рр. стала відомою українська драматургія, яка виходила друком і ставилася різними театрами в діаспорі як українською, так і мовами інших народів світу. За тематикою ці п'єси і вистави можна розділити на такі групи: а) історичні або героїко-історичні, в яких йшлося про минуле українців; б) про визвольні змагання, зі змалюванням подій в Центральній Україні середини XX ст., боротьбу за незалежність; в) морально-побутові драми та комедії з життя міст і сіл України; г) про еміграційні будні українців на тлі загальнолюдського буття.

Наприклад, в Канаді серед численних п'єс (а їх тут написано найбільше), які йшли в українських та іншомовних театральних колективах, вирізняються змістом, сюжетними ходами, окресленням соціальних проблем драми Б. Бойчука — "Голод 1933", "Приречені", "Регіт". Вони написані під впливом експресіонізму і театру абсурду. Драматург Людмила Коваленко-Івченко в Німеччині та США написала психологічні драми "Домаха" про розкуркулення селян і висилку їх на Соловецькі острови, а також "Ксантипа" і "Героїня помирає в першому акті", в яких торкається зв'язків життя та мистецтва, кохання, материнства, діяння влади у дні миру та війни. Часи голоду і терору в Україні відтворив Семен Ледянський-Кокот у драмах: "Тисяча дев'ятсот тридцять третій рік", "Директива з центру", "Під косою", "Резидент". Період Хмельниччини зображено у його соціальній драмі "Земля під Хмелем". Драматург Григор Лужницький написав у Австрії, США та Канаді п'єси "Ой, Морозе, Морозенку", "Зоря над Почаєвим", "Голгофа", "Лицарі ночі", в яких знайшли своєрідне тлумачення релігійні еван-



Богдан Козак. Львів. 2009.

[49] *Ткаченко А.О.* Іван Драч: Нарис творчості. — Київ, 1988. — С. 185.

[50] Цит. за ст.: *Кагарлицький М.* Торжество поезії // Літ. Україна. — 1984. — 26 квіт. — С. 3.

Сцена з вистави "Маруся Чурай" за Л. Костенко львівського Театру ім. М. Заньковецької. 1989.

гельські теми, розкрито духовні вартості людини, цілі й завдання визвольного руху. Цими п'єсами, як і їхніми виставами, опікувався режисер Володимир Блавацький, йшли вони в англомовних театрах, у театрах "Заграва" та Ансамблі українських акторів [51].

Питання існування радянської влади в Україні, долю емігрантів у перші два роки по Другій світовій війні за кордоном висвітлив у своїх п'єсах Микола Понеділок. Про це йдеться у психологічних драмах "Лейтенант Флаєв", "А ми тую червону калину", "Знедолені". До речі, він переклав українською майже всі п'єси Г. Ібсена, Ж. Ануйя, А. Обе, Т. Уайлдера. Драматург Леонід Полтава по війні жив у Нью-Йорку, він автор соціальних драм, перекладених на іноземні мови, таких як "Чого шумлять дуби?", "Чужі вітри", "Актори", "Пам'ятник героєві", "Заметіль", "Недосяжні", він же автор лібрето опери "Анна Ярославна", яка йшла в музичних театрах США та Канади. Улас Самчук у Канаді написав соціальну драму "Шумлять жорна", а Юрію Тису належать такі психологічні драми, як "Святоіванівська ніч", "Галузка яблуневого цвіту", "Не плач, Рахиле", це філософсько-символічні діалогічні розмови про будні українця за межами рідного краю, роки підпілля та грізні дні від часів Ірода до наших, тут минуле і сучасне злиті воєдино, насамперед розв'язуються проблеми змагань добра і зла, жорстокості влади і сили духу. У сюжетах вгадуються події в Україні XX ст. Ці п'єси мали успіх на зарубіжній сцені у США та Австралії.

Зеноном Тарнавським написана психологічно-історична драма "Тарас Шевченко", а Павлом Савчуком — історичні драми "УПА. Карпати. 1947", "Чотири з мільйонів", "Облога замку", "Сон матері", "У листопадову ніч". Усі вони видрукувані й поставлені різними театрами у США. По кілька п'єс написали Борис Будний, Анатоль Галан, Василь Чапленко, Роман Завадович, Леся Храплива-Щур, і вони також були поставлені на сцені. Перу Іларіона Чолгана належать п'ятнадцять оригінальних п'єс, які йшли в театрі "Заграва" (режисер — В. Блавацький) і театральній студії Й. Гірняка та Олімпії Добровольської (США). Частина з них видрукувана у збірці "Дванадцять п'єс без однієї" (Нью-Йорк, 1990).

Серед оригінальних п'єс драматурга Ігоря Костецького, який довго жив у

[51] *Ревуцький В.* В орбіті світового театру. — Нью-Йорк, 1995. — 243 с.

Німеччині і першим переклав "Собор" О. Гончара німецькою та англійською мовами, — трагікомедія з днів антифашистського опору "Черниці", а також психологічні драми "Смерть кардинала", "Близнята ще зустрінуться". Перу І. Багряного належить драма "Морітурі", яка йшла англійською в театрах Бродвею. Цікаві й п'єси Леоніда Полтави.

У 1944 р. у Бад-Кіссінгені (Німеччина) Аркадій Любченко спеціально для актора та режисера Йосипа Гірняка виправив свої давні, ще у 30-х рр. написані, психологічні драми "Земля горить" та "Вертеп". У Швейцарії драматург Леонід Мосендз написав ліричну драму "Вічний корабель", в якій по-своєму протрактував світовий сюжет про примарний мандрівний корабель в океані, а у Франції Катерина Штуль-Жданович видрукувала українською, англійською та французькою мовами історичну драму "Поворот", в основі якої лежать цікаві факти із життя Олени Пчілки, та психологічну драму "Місто Шевченко". Всього за рубежем українськими авторами було написано понад двісті п'єс [52].

Перші роки незалежності. Драматургія України 90-х рр. XX ст. являє собою неоднорідне явище, вона дуже різноманітна за темами, жанрами і стильовими особливостями. Опинившись у нових суспільних умовах, драма, як і все вітчизняне театральне мистецтво, не одразу визначилася у своєму ідейно-тематичному спрямуванні, на жаль, не стала голосом народу, який у 1991 р. відстояв свою незалежність. Освоєння нового життєвого матеріалу йшло повільно, і п'єси здебільшого не мали національних ознак, колориту, звузився їх психологічний діапазон.

Утім у цей час відбулося мистецьке утвердження як драматурга Я. Стельмаха, котрий наперекір усьому розробляв знайоме йому життя в місті та на селі, показував буття інтелігенції, торкався тих змін, які відбувалися в суспільстві. Кожна п'єса чи переклад Стельмаха у 90-ті рр., як, наприклад, драма "Провінціалки", рімейк "Коханий нелюб" та інші, ставали мистецькою подією, приваблювали театри, акторів, режисерів, бо в кожній п'єсі виявлялося тільки цьому драматургові притаманне своєрідне звернення до людської сутності, глибин душі. Сюжет і діалоги дійових осіб вражали простотою і оригінальністю, мали поетично-романтичне забарвленням.

Іларіон Чолган. Нью-Йорк, 1999.

Навіть негативні герої сприймалися цілком природно. "Провінціалки", в яких йшлося про взаємини матері й дочки, першим поставив Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисер — Е. Митницький), а згодом ще 14 театрів України. Нині в репертуарі майже усіх театрів України є п'єси Я. Стельмаха (найчастіше "Синій автомобіль", "Крихітка Цахес", "Десант").

Працювали в галузі драм, особливо на початку 90-х рр., Я. Верещак, Богдан

52 Див. детальніше: Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2 т. — Нью-Йорк, 1975. — Т. 1. — С. 215—231.

Артистка Вінницького театру ім. М. Садовського Клавдія Норець. 2009.

Стельмах, В. Босович, А. Крим, В. Канівець, В. Фольварочний, Д. Кешеля, Богдан Мельничук, В. Герасимчук та ін. Та найбільшою цінністю стало повернення до театру заборонених п'єс тих авторів, яких довгий час іменували буржуазними націоналістами. Їхні п'єси почали ставити на сцені, на радіо, телебаченні, вони виходили окремими виданнями

Основна ідея багатьох п'єс авторів з діаспори, як і багатьох вітчизняних авторів першої половини XX ст., — це мистецький протест проти довгого колоніального становища України.

У середині 90-х рр. у драматургії України визначився постмодерністський напрям, в якому почали працювати молоді драматурги, а саме: Катерина Демчук, Олександр Ірванець, Тарас Оглоблін, Світлана Новицька, Василь Остапов, Надія Симчич, Олена Клименко, Олександр Денисенко. Характерною мистецькою ознакою їхніх п'єс стала своєрідна деструкція, яка дозволила зруйнувати сліпу віру у псевдоідеали, автори найперше використовували колажний принцип структурної будови і форми своїх п'єс, розкривали сюрреалістично-асоціативні зв'язки минулого із сучасним. Першим серед молодих авторів започаткував це О. Ірванець у драмах "Електричка на Великдень", "Маленька п'єса про зраду для молодої актриси", "Recording", а слідом за ним подібні драми почали писати зовсім молоді драматурги — Т. Іващенко, Л. Демська, Неда Неждана, В. Сердюк, І. Бондар-Терещенко, С. Лелюх, А. Багряна. Усі п'єси цих авторів побудовані здебільшого на асоціативності, утаємниченості, закодованості, скрізь у них пробивається різноманітна сучасність, тільки їм притаманне бачення дійсності [53].

Так, драма-казка Н. Симчич "Вирію, не зникай..." знайомить із віруваннями наших предків, химерним прасвітом, адже вирій — це місце, де перебувають зимою птахи, теплі краї, за українською міфологією, сюди ж відлітають душі людей після земного життя. Цікаві, майже епатажні епізоди містить і драма В. Остапова "Гиблик". Гиблик — це звичайний теслярський інструмент, яким обробляють нові двері, вікна і всі інші дерев'яні речі для хатнього вжитку. Але в п'єсі гиблик чистить і черстві душі. Головний герой, якого звуть Стрийком, намагається впливати на людей, викликаючи в їхніх душах щирість, повагу, доброту. Тим часом сучасні нувориші в Україні забули про доброчинність, грабують і набивають кишені грішми, а гиблик для них не страшний. У драматичному етюді Анатолія Загрійчука "Обличчя матері" йдеться про Мефодія — подільського підмайстра-іконописця при Андрії Рубльові. На одній з ікон Мефодій відтворив риси своєї матері, яка приїздила з України в засніжену Москву, аби пам'ять про неї

[53] Мистецькі обрії: Альманах. — Київ, 1999. — С. 165—180; Сучасна українська драматургія. — Київ, 2006. — Вип. 3. — 272 с.

залишилася навіки. Через образ Тані Чумаченко у драматичному етюді С. Новицької "Крейзі" чітко відображаються взаємостосунки між підлітками, їх здатність жорстоко цькувати іншого, якщо він на них не схожий, йдеться про трагедію дівчини, котра намагалася зберегти свою унікальність в агресивному середовищі (хлопчачому оточенні) і не змогла. У драмі "Пастка для миші" І. Бондар-Терещенко відчутні кращі традиції експресіонізму, коли фарсовість поєднується з елітарним шармом і реальністю головних героїв.

Особливий резонанс наприкінці 90-х років викликала соціально-психологічна трагікомедія Анатолія Крима "Євангеліє від Івана", яку відразу поставили два театри — у Тернополі та Хмельницькому, переклали у Чехії і Сербії. Йдеться в ній про страждання сучасного фермера Івана Хащенка, якого обкрадають з усіх боків. Про внутрішній світ і болі сучасника, його думи, сподівання та невдачі розповідають драми й комедії І. Драча "Гора", Я. Верещака "Платні послуги", О. Ірванця "Брехун з Литовської площі", Л. Чупіс "Танці гончарного кола", В. Остапова "Вони не чули про Клааса", О. Зоренко "Кам'яний птах" та ін.

У цей час у театрах почала все частіше з'являтися цікава історична та документальна драма, серед п'єс відомими завдяки сцені стали "Сантана" Я. Верещака, "Я — Каїн" М. Барнича, "Зачароване коло, або Колискова для Лесі" К. Демчук, "Плач за Юдою" Л. Чупіс, "Судна ніч" С. Носаня, "Гетьман" М. Негоди, "Оголена шабля Богдана" В. Остапова, "Богдан Хмельницький" В. Фольварочного [54], "Таїна буття" Т. Іващенко, "І все-таки тебе я зраджу" Неди Нежданої, "Ходить Довбуш" Я. Яроша, "Український вертеп" О. Клименко та ін. Найбільш плідним у жанрі історичної драми виявився Валерій Герасимчук, серед кращих

Василь Фольварочний. Київ. 2009.

його творів — трагедії "Андрей (Реквієм)", "Цикута для Сократа", "Помилка Сервантеса", "Розп'яття", "Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея", "Душа в огні".

Численні драматичні твори останнього десятиліття XX ст. складні за своєю внутрішньою будовою, сюжетними ходами, фінальною результативністю. Так, прекрасна психологічна драма В. Савченка "Народжений під знаком Скорпіона" присвячена нелегкій долі українського історика і діяча культури на Подніпров'ї Дмитра Яворницького. Драматург через усю п'єсу провів думку, що кожна людина має право на свободу і власне буття, але не кожна долає тернистий шлях для його утвердження. Першим показав п'єсу Дніпропетровський театр ім. Т.Г. Шевченка. Драма О. Денисенка "Божественна самотність" глибоко трактує взаємостосунки між Тарасом Шевченком і Варварою Рєпніною. Вперше уведена в текст п'єси невідома досі епі-

[54] У 2000 р. уперше за роки незалежності в Україні вийшла збірка драм: *Фольварочний В.* Спокуса. Драми. — Чернівці, 2000. — 271 с.

столярія між ними. У психологічній драмі Т. Іващенко "Таїна буття" висвітлюється постать Івана Франка очима його дружини Ольги, а в трагікомедії А. Крима "Заповіт цнотливого бабника" зовсім інакше, ніж це було у попередні століття, трактується поведінка Дона Жуана, його безкорислива допомога молодим парам. У 90-х рр. з'явилися й оригінальні драми В. Фольварочного "Пересаджене серце", В. Шевчука "Птахи з невидимого острова", С. Новицької "Котигорошко" та ін. Велику увагу сценічному втіленню нової і молодої драматургії приділили режисери А. Канцедайло (Дніпропетровськ), О. Король (Запоріжжя), В. Московченко (Луганськ), І. Равицький (Одеса), А. Жолдак (Харків, Черкаси), О. Мосійчук (Рівне), А. Кравчук (Львів), В. Грицак (Дрогобич), О. Бойцов (Хмельницький), К. Пивоваров (Одеса), П. Ільченко (Київ), Алла Бабенко (Львів), А. Філіпов (Ужгород), велика кількість акторів.

Понад двадцять вистав за п'єсами українських драматургів у другій половині XX ст. були удостоєні найвищої нагороди — Національної премії ім. Т.Г. Шевченка. Усього за 1945—2000 рр. в Україні було написано 322 п'єси, з них поставлено на сцені 142, перекладено на іноземні мови 52 п'єси.

До прикметних подій рубежу XX і XXI ст. в українській драматургії слід віднести видання двох збірок модернових п'єс — "Близнята ще зустрінуться" та "У чеканні театру", а також випуск альманаху "Українська драматургія" (редактор — В. Фольварочний), одначе таке завершення календарних меж століття умовне і не означає початку нового періоду доби постмодерну.

Розділ 6

ЕКРАННА КУЛЬТУРА

Кадр із фільму "Білий птах з чорною ознакою" Ю. Іллєнка.

Початки кінематографа в Україні. Екран засвітився в Україні майже синхронно з іншими європейськими країнами. Ще 1893 р. одеський винахідник Й. Тимченко сконструював "снаряд для аналізу стробоскопічних явищ", пізніше — кінетоскоп (обидва у співавторстві), що здійснювали знімання та проекцію рухомих зображень на екран. Наприкінці 1895 р. відбувається знаменитий кіносеанс у кафе на паризькому бульварі Капуцинів, котрий і вважається початком історії світового кіно. Піонери кінематографа, брати Люм'єр, дуже швидко завойовують екрани Європи, не оминувши, звичайно, і тодішньої Російської імперії. Враження перших глядачів були сильними і незабутніми, вони також лягли в підмурівок наступної еволюції кіномистецтва. Легендарними стали перегляди люм'єрівського фільму "Прибуття поїзда до вокзалу Ла Сієта" (1895); багато разів описувався переляк, що переходив у загальну паніку, коли поїзд починав рухатися з глибини екрана на глядачів. Максим Горький у кореспонденції 1896 р. так описував те враження: "Ось він мчиться стрілом прямо на вас — стережіться! Здається, ось-ось він упаде в пітьму, в якій ви сидите, і перетворить вас у рваний мішок шкіри, наповнений зім'ятим м'ясом і почавленими кістками, зруйнує, перетворить в уламки й пил цей зал і цю будову" [1]. Надовго, якщо не назавжди, поїзд стане одним із найуживаніших екранних символів, образним вираженням жаху, який сповнює людину, котра бачить технічне диво, той цивілізаційний коток, що погрожує звичному, усталеному існуванню.

Першим українським кінематографістом вважається харків'янин *Альфред Федецький* (1857—1902), який також зафільмував свою міфологію потяга — зняв кінострічку "Вид Харківського вокзалу в момент відходу поїзда з начальством, яке знаходиться на платформі". Федецький уславився як визначний майстер фотографії, культура якої на теренах тодішньої Російської імперії стояла високо. Він є автором фотопортретів діячів культури — П. Чайковського, М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Садовського, В. Давидова та ін. Перші кінозйомки Федецького у Харкові датовано 30 вересня 1896 р. Газета "Южный край" повідомляла, що він зняв "на кіне-

[1] *Горький Максим.* Синематограф Люмьера // Одесские новости. — 1896. — 6 июля.

матографічну плівку перенесення ікони Озерянської Божої Матері по вул. Єкатеринославській протягом 1,5 хвилини". Фактично це була перша кінозйомка у Російській імперії загалом. Ну а першим кіносеансом вітчизняного кінопродукту став показ Федецьким програми коротких стрічок 2 грудня 1896 р. в оперному театрі Харкова із глядацьким залом на тисячу місць. Опісля "Севільського цирюльника" глядачі переглянули програму, яка тривала півгодини і викликала захоплення і у публіки, і у преси [2].

Поступово на теренах України формується розгалужена система кінотеатрального показу. У більшості міст відкриваються кінотеатри, відвідування яких спершу вважається чимось таким, що належить до розваг нижчих верств населення. Відтак і фільми здебільшого орієнтувалися на потреби так званого плебсу. Однак чим далі, тим і інтер'єри кінотеатрів ("сінематографів", "біографів" тощо у тодішньому слововживанні), і кінопрограми окультурюються, починають враховувати смаки і запити заможних людей, інтелектуалів, навіть мистецької еліти.

Кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами і відтак носіями нової міфології, що почала утворюватися на тому самому місці, де досі знаходилася народна культура. Остання ж почала втрачати ті системні ознаки, котрі характеризували її впродовж віків. У великих містах формувалася нова цивілізація, нова культура і в них також поволі витворювався свій міський фольклор, своя масова культура. Кіно постало і з часом все більше стверджувалося як головний її провідник.

Та спершу вітчизняний кіноринок заповнює здебільшого продукція західноєвропейських та американських фірм. Далеко не одразу потрапляє на екран матеріал з життя українців. Звичайно, що на початку то були екранізації популярних п'єс — "Наталки Полтавки" за участі видатної актриси М. Заньковецької, "Наймички" з І. Мар'яненком, "Москаля-чарівника"... А режисер О. Олексієнко вже просто спеціалізується на фільмуванні стрічок суто української тематики. За жанром це здебільшого водевілі, побутово-родинні драми та комедії. Назви фільмів говорять самі за себе: "Сватання на вечорницях", "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка, або На чужий коровай рота не роззявляй". Успіх цих стрічок пояснювався не тільки орієнтацією на популярні жанри, а й тим, що їх озвучували доволі вправні декламатори. Це, щоправда, зайвий раз підкреслювало належність цих фільмів більшою мірою до естетики театру, аніж власне кіно.

У 1911 р. в Україні створюється "Південноросійське акціонерне товариство Сахненка і К°", що й стало початком кінопромисловості як такої. Це зумовило активізацію роботи над фільмами, значна частина яких була присвячена історії України. "Запорозька Січ", "Тарас Бульба", "Богдан Хмельницький", "Запорожець за Дунаєм", "Облога Запорожжя" (про Івана Сірка), "Мазепа" — жанровий спектр цих картин доволі обмежений, адже кіно як мистецтво ще тільки народжувалося, однак справу свою вони робили: уперше події з історії України оживали в магічному прямокутнику екрана. Жаль тільки, що практично всі ці та інші фільми, зроблені того часу на українському матеріалі, зникли, згинули у вирі подій.

Перші спроби витворити власне український кінематограф належать короткому періодові перебування при

[2] *Миславский В.* Кино в Украине. 1896—1921: Факты. Фильмы. Имена. — Харьков, 2005. — С. 21.

владі гетьмана П. Скоропадського. У серпні 1918 р. він видає наказ про українізацію кіно. Знімаються документальні фільми "Резиденція гетьмана", "Проголошення незалежності України", "Київ звільнений", "Міністр військ М. Грушевський", "Український комендант Ровінський". Улітку того ж таки 1918 р. створюється колектив Українфільму, до керівного складу якого увійшли сестри Старицькі, актор І. Мар'яненко, письменник Олександр Олесь та інші українські діячі. Серед інших помітних акцій того часу слід відзначити оголошення конкурсу на кращий сценарій. У журі конкурсу входили І. Бунін, О. Вознесенський, С. Юшкевич та інші симпатики української культури. Першу премію отримав сценарій Л. Старицької-Черняхівської "Вітер з Півночі" — про руйнацію російськими військами Запорозької Січі 1775 р., другу — сценарій "Чорна рада" за повістю П. Куліша [3]. Одначе плани створення кінематографічної інфраструктури та виробництва українських фільмів не збулися.

Власне українське кіно як таке починає формуватися уже в 20-ті рр. Дві передумови, на наш погляд, визначили цей процес. Перша з них, звичайно, — це складання самої кіномови як уже цілком самостійної знакової системи. І друга — потреба в міфі. Остання теза потребує невеликого коментаря.

Національний міф є фундаментальною смислопороджувальною структурою, що виступає у двох іпостасях. Поперше, міф є завжди джерелом образності, образної енергії, яка черпається культурою, тобто є продуктивним лоном останньої. Другий чинник пов'язаний із першим: міф виконує в культурі роль екрана, на який проектується практично будь-який продукт творчої діяльності. Відсутність такого екрана призводить до того, що, коли вже продовжувати цю аналогію, енергія культури, її "промені" не будуть знаходити опертя і почнуть "розбігатися" в просторі. Тобто в будь-якій скільки-небудь стабільній культурній системі існує те, що можна назвати механізмом екранування. Один із головних результатів його роботи — витворення національної картини світу, першим і неминучим, на наш погляд, етапом чого є міфологічна картина.

На рубежі XIX—XX ст. така картина починає руйнуватись — водночас із системою народної культури, котра доти утримувала певну стабільність уявлень про світ. Це виявляється, зокрема, у послабленні синкретичності обряду: пісні, скажімо, починають виконуватися поза його межами, декоративне малярство втрачає зв'язок із попередніми ужитковими функціями і т. ін. Ще одна особливість початку XX ст. — поступове перетворення великих людських мас із "масовки" історії на активно діючого суб'єкта. Цей процес частіше оцінювався як негативний, оскільки призводив до утвердження хаосу. Останнє означало, що як у державі, суспільстві, так і в культурі втрачалися зв'язки між окремими структурами, втрачалася та єдина мова (або надмова, метамова), з допомогою якої вони могли встановлювати контакт, забезпечувати циркуляцію, обіг інформації.

"Найважливіше з усіх мистецтв". 20-ті роки характеризуються пошуком механізмів забезпечення цілісності всієї системи культури. Міф є одним із таких механізмів. Принцип його дії не раз досліджувався різними гуманітарними науками. Найпоширеніший висновок: у міфі річ береться у всій своїй предмет-

[3] Див.: *Миславский В.* Указ. соч. — С. 126—137; *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. — Київ, 2005. — С. 16.

ній конкретності як ім'я власне і вивищується в ієрархії культури, починає сприйматися як явище метарівня, як універсальна модель світу. Дім, земля, вода, дерево, вогонь — все це в архаїчній культурі є універсальні образи, моделі всесвіту. При цьому вони, звичайно ж, лишаються чуттєво конкретними, зовсім не абстрактними. На початку XX ст. і можна спостерігати, як в основу різних побудов культури покладається міф, його мова, котру можна з певною умовністю визначити як есперанто культури.

Кіно і стає, за знаменитим висловом В. Леніна, "найважливішим з усіх мистецтв", оскільки його мова найближче підходить до міфу, його метасистемної, інтегральної функції. І що було дуже важливим — у кінематографі ніби синтезовано увесь історичний шлях мистецтва: від архаїки до найсучасніших проявів мислення.

Однак на початку 20-х рр. українське кіно потреби в міфі ще не відчувало. Навіть найпомітніші фільми того періоду — скажімо, "Тарас Шевченко" (з геніальним А. Бучмою в головній ролі) чи "Укразія" П. Чардиніна — доволі механічно відпрацьовували певний життєвий матеріал, не заглиблюючись у його основи, не ставлячи питання про те, наскільки міцні опори, на яких стоїть цей світ.

Власне, спершу переважало уявлення, згідно з яким мистецтво не повинно бути в полоні вигадки, фантазії — життєвий матеріал мусить сам промовляти за себе. На зміну малярству має прийти фотографія, в архітектурі належить усе підкоряти функціональній доцільності. У кіно також — показувати життя треба таким, яким воно є, і цього вистачало партійно-державним замовникам. З однією лишень поправкою — дійсність рекомендувалось "монтувати" з метою глибшого ідеологічного впливу на широкі глядацькі верстви.

Теорія кінематографічного монтажу не випадково виникає в Росії (в експериментах режисера Л. Кулешова, розвинутих потім С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним та ін.). Виявилося, що з окремих фрагментів зафіксованої кіноплівкою реальності можна витворити принципово новий образ дійсності. Тож автор почувався творцем світу, революціонером, котрий з уламків старого витворював небачені досі образи, своєрідні "сни про майбутнє". Таким чином мистецтво доводило свою спроможність оволодівати дійсністю, революціонізувати її через проекцію на свідомість глядацьких мас. Саме це й було необхідно керівникам більшовицької Росії, що заходилися "перемонтовувати" увесь світ. Відкриття широких можливостей маніпулювання свідомістю мас було швидко й належним чином оцінено політиками й державотворцями.

Після заснування у 1922 р. ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) поступово увиразнилася державна політика у сфері кіно і в Україні. У кінопрокаті тоді переважали стрічки зарубіжного виробництва (точнісінько так, як це відбувалося наприкінці XX ст.). Слід було налагодити виробництво фільмів, які могли б скласти конкуренцію завізним картинам. Однак для цього не існувало ніяких передумов. Не було створено кінопромисловості — кіностудій, необхідної знімальної техніки, кінотеатрів, обладнаних сучасною кінопроекційною апаратурою. Не було і кадрів — професійних сценаристів, режисерів, операторів, акторів...

До кінця 20-х рр. усе це з'явилося. У Києві було збудовано чи перебудовано кіностудії (тоді вони називалися кінофабриками), закуплено за кордоном новітню техніку. У кіно закликано ба-

гатьох літераторів, фотографів, художників... Скажімо, О. Довженко був художником, а оператор Д. Демуцький прийшов з фотографії. Письменник Ю. Яновський став художнім керівником Одеської кінофабрики, до роботи було залучено багатьох майстрів слова — М. Бажана, М. Семенка, П. Панча, Г. Шкурупія та ін. З театру прийшли актори, а найвидатніший і найпопулярніший з них А. Бучма так захопився кіно, що заради нього на кілька років залишив театр "Березіль".

Одним із найсерйозніших завдань було завоювання масового глядача. Для цього треба було опанувати традиційні жанри — комедію, мелодраму, пригодницький фільм, детектив. З іншого боку, належало задовольняти вимоги політорганів щодо агітаційно-пропагандистських функцій кіно. Отож нерідко режисери мусили якимось чином поєднувати ці два завдання. У фільмі В. Гардіна "Отаман Хміль" (1923), для прикладу, оповідається про буржуазного інтелігента, який переходить на сторону радянської влади. Тим самим режисер "сигналізував" політичним цензорам про наявність "революційного змісту". Та вчинок героя мав мелодраматичне обґрунтування: зрада жінки. До старого, всіма улюбленого жанру прищеплювався "новий матеріал". І хоча більшістю надміру ідеологічно "збуджених" критиків подібні компроміси засуджувалися, глядачі поступово призвичаювалися до думки, що і в українському кіно є фільми, варті уваги.

В "Остапі Бандурі" (1924) того ж Гардіна відтворено обставини жорстоких двобоїв громадянської війни. У фільмі бачимо сюжетну колізію, яка потім стане традиційною: робітник, "стійкий і послідовний революціонер", береться "просвітити" мізки неписьменному молодому селянинові. Звісно, досягає при цьому повного успіху, і Остап Бандура також стає свідомим революціонером. Разом з тим Гардін вдається до звичних прийомів ліричного розгортання матеріалу, оповідаючи про любовні переживання своїх персонажів.

У цьому фільмі востаннє постала на екрані видатна українська актриса М. Заньковецька. У ролі матері героя актриса (а їй було на той час уже 70 років) зіграла сильно і точно, особливо в дещо ризикованому за екзальтацією епізоді, де засуджених до страти матір і сина змушують рити собі могилу на березі Дніпра.

За час своєї роботи на Одеській кінофабриці *Петро Чардинін* (1878—1934) зняв 16 фільмів. Кращим із них вважається "Укразія" (1925) — картина пригодницького жанру із вдалими акторськими роботами і впевненою, професійною режисурою. Фільм на багато років уперед визначив традицію оповіді про радянського розвідника, якому доводиться діяти у ворожому оточенні. Білогвардійський офіцер Енгер є водночас радянським контррозвідником, причому з'ясовується це тільки у кінці доволі довгої картини. Перевдягання героя, таємниця його маски — цей прийом має більш ніж тривалу традицію у культурі. Кіно усе більше усвідомлює свою неповторність, особливості своєї мови і водночас прилучається до того, що завжди становило арсенал традиційної культури.

Інший фільм П. Чардиніна "Тарас Шевченко" (1926), звичайно ж, не міг пройти непоміченим. Постать великого поета завжди викликала надзвичайне зацікавлення, а тут чи не вперше у великій двосерійній картині оживають події його життя. Інтерес до фільму підвищувався і виконанням ролі Шевченка А. Бучмою, найвизначнішим тоді українським актором. На жаль, фільм вий-

шов доволі скромним, у ньому переважає схематичний переказ біографії поета. На догоду існуючим на той час уявленням автори вдалися до прямолінійних протиставлень різних верств, ілюструючи назрівання "класової боротьби".

Ще один фільм Чардиніна "Тарас Трясило" (1927) поставлений за мотивами однойменної поеми В. Сосюри і присвячений одному з ватажків повстань XVII ст. Судячи з описів (копію стрічки тільки нещодавно знайдено в архівних фондах Французької синематеки), постановник і в цьому випадку не уникнув поєднання доволі жорсткої соціологічної схеми (протиставлення козацької старшини селянському "пролетаріату") з прагненням реалізувати пригодницьку фабулу, збагачену прямими запозиченнями з народної сміхової культури.

Таким чином, у кіно відбивалася загальна орієнтація тогочасного мистецтва на демократизацію форм культури. Необхідно було створити мову, близьку й зрозумілу масам. Водночас уже тоді був очевидним намір можновладців використати цю мову для завоювання ідеологічного простору, активної обробки свідомості мас. Так чи інакше кожен митець мусив враховувати потребу налаштовуватися на контакт з якомога ширшою аудиторією і необхідність відповідати певним ідеологічним догмам.

І все ж визначальною для формування поетики і стилістики в українському кіно була традиція народної культури. Про це свідчать і фільми, зроблені видатним театральним режисером *Лесем Курбасом* (Олександром Яновичем, 1887—1937). У 1924—1925 рр. на Одеській кінофабриці він ставить три картини, котрі хоч і не збереглися, однак добре описані в кінознавчій літературі.

Першою кінороботою Курбаса була короткометражна стрічка "Вендета". Піп Сильвестр Іжехерувимський і дяк Гордій Святоптицин не поділили черешню, що росте на межі їхніх городів. Розгортається битва, у відтворенні якої чимало гротескового, пародійного, власне фольклорного. При цьому під традицією фольклору автор розуміє і те, що витворено піонерами кінематографа, насамперед Ж. Мельєсом.

Наступний фільм Курбаса "Макдональд" — політичний памфлет, вирішений у американській комічній стилістиці, з численними погонями й трюками. Знов-таки підключено пам'ять кінематографічного фольклору, опертого на солідну народнокультурну традицію. Герой стрічки, англійський прем'єр-міністр (роль якого грав А. Бучма), представник соціального верху, "скидається" на самий низ засобами, добре знаними і у вітчизняній традиції. Персонаж занурюється в атмосферу масового театралізованого дійства, пронизаного стихією оновлювального ритуального сміху. Генетична культурна пам'ять налаштовує глядача на безпосередню участь у такому дійстві. Масові епізоди багато в чому визначають стилістику останнього фільму Курбаса — "Арсенальці", присвяченого відомим подіям у Києві початку 1918 р.

Сміхова народна культура, апелювання до "низьких" жанрів з одночасним пропагандистським характером твору було типовим для кінематографічного процесу 20-х рр. Театральний досвід Курбаса дозволив йому загострити ці особливості, виявити їх культурну генетику. І хоча режисер надалі уже не працював у кіно, його фільми не проминули безслідно, про що свідчать і перші роботи О. Довженка. Уже сам їх жанровий спектр — комічний в "Ягідці кохання" (1926) та пригодницький у "Сумці дипкур'єра" (1927) — говорить на користь цієї тези. Звернення до демократичних жанрів виказувало пра-

гнення звільнитися від штампів "високого" мистецтва, виявити в ньому точки дотику до традицій народної культури. Тобто в контексті тодішнього життя йдеться про намагання поновити цілісність культури як такої. Масові "низькі" жанри, їх мова й стилістика піднімалися вгору в ієрархії мистецьких засобів, оскільки на них покладалися вочевидь престижні функції реанімації того, що видавалося безнадійною архаїкою. Власне, кіно і мислилося тією культурною зоною, де на диво свіже вино народної архаїки змішується з набутками високого професійного мистецтва, аби явити світові нові культурні коди, нові можливості культури. Передусім у їх впливі на свідомість людини, що звикла жити "на людях", у патріархальному колективі, звідки й належало прокладати шлях до цінностей, ідеалів суто особистісних. Не випадковою ж була популярність у 20-ті рр. поняття "відродження" — чимало митців почувалися новітніми Рафаелями й Мікеланджело... Інша річ, що вектор пошуків державотворців від більшовизму був прямо протилежним — підтримання й стимулювання стадного "колективістського" інстинкту, та це вже випрозориться у наступному десятилітті.

Свідоме орієнтування своїх мистецьких пошуків на подолання національного хаосу, створення (а чи реанімація) моделі національного ж космосу, упорядкованого, "системного", "домашнього", чи не вперше виявляється, на наш погляд, у двох фільмах — "Два дні" Г. Стабового та "Звенигора" О. Довженка (обидва — 1927).

Дворецький Антон (у цій ролі — один із кращих українських акторів XX ст. І. Замичковський) лишається сам у палаці, котрий полишили його господарі. Втім, не сам — з ним син господарів, підліток-гімназист. На ньому й зосереджуються почуття старого дворецького. Світ похитнувся, однак ще не впав. Стоїть величний палац, холодну й величну красу якого зафільмував видатний оператор Д. Демуцький. Треба турбуватися про гімназиста, тим більше, що є загроза від загону червоноармійців, які зайняли палац. А ще є власний син Антона — Андрій (Сергій Мінін), червоноармієць... Так починається фільм Стабового про два дні, які позбавлять сенсу життя стару людину, адже хазяйський син зрадить, а Андрія повісять. Виявилося, що опора життя була надто хисткою, і тоді Антон візьме свічку й підпалить палац. Тобто прийме як неминуче перемогу Хаосу, дисгармонії над органікою життя.

Маленька людина, котра звикла до непорушності цього палацового світу, його холодновічної монументальності, старий дворецький ніби визнає владу над собою есхатологічного міфу, міфу про кінець. То був відчай, зафіксований рукою великих майстрів. І то була правда того часу, часу руйнацій і потрясінь. Особистісний маленький космос протиставляється грандіозному розорінню, руйнації, хаосу в надії, що останній зазнає поразки.

Майже одночасно з "Двома днями" було поставлено фільм Г. Тасіна "Нічний візник" (1928). А. Бучма зіграв у ньому роль візника Гордія Ярощука. Той помічає, що його дочка втрапила до якоїсь підозрілої, на його погляд, компанії. То, звісно, підпільники, революціонери, більшовики. Аби порятувати дочку від їхнього впливу, він наводить на них контррозвідку. Трапляється ж так, що заарештовують саму Гордієву дочку. Сам візник привезе її до моргу, на порозі якого полковник контррозвідки (Юрій Шумський) холоднокровно застрелить дівчину. Ось тоді в Гордієві

прокидається звір, він розправляється зі своїм справжнім ворогом...

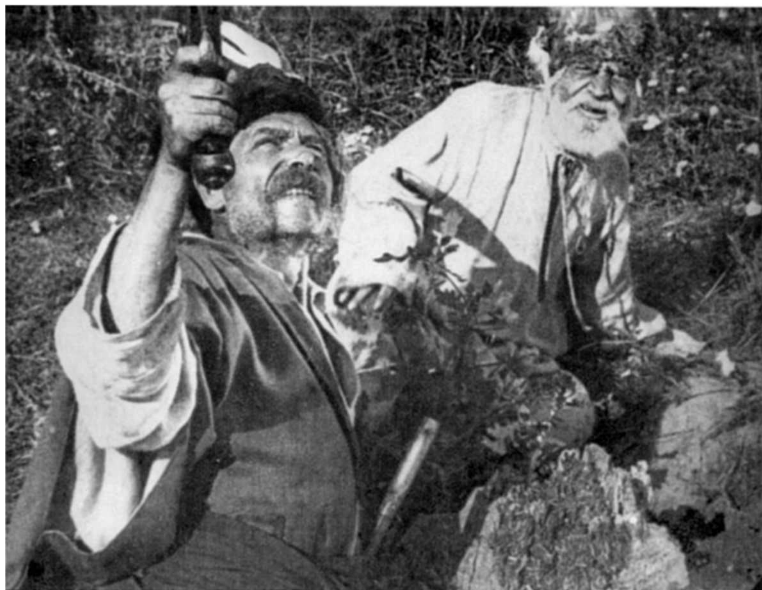
Висновок і тогочасних критиків, і пізніших істориків був доволі однозначний: "маленька людина" усвідомлює, що не можна стояти осторонь життя, не можна бути нейтральним у класовій боротьбі. Та чи ж так? Бучма показує звичайного обивателя, котрий розуміє дещо інше: війна є неприродним станом людини. На свій лад він намагається зняти конфлікт, пригасити його. Драматизм фільму і полягає в тому, що особисте втручання людини в хід подій тільки прискорює їх, робить невідворотною трагічну розв'язку.

Бучма руйнує схему, яка йшла тоді від знаменитого фільму російського режисера В. Пудовкіна "Мати" (за однойменним романом Максима Горького). Згідно з тією схемою "маленька людина" мусила неодмінно включитися до війни усіх проти всіх. У Бучми йдеться про інше. Звичайна людина, яка живе своїми земними клопотами, ніяк не бажає революційних пертурбацій, вона воліє лишатися у звичному й прекрасному плині повсякденного життя. Тим більше, коли говорити про традиційний побут і світогляд українця, його національну картину світу, його, зрештою, основоположний міф. Тобто можна говорити у цьому випадку про те, що конкретна фабула, життєва історія покладені на екран національного міфу, аби перевірити їх істинність.

Той міф, на нашу думку, є міфом про походження, про творення нації як цілого, як сім'ї, роду і народу. Тарас Шевченко випрозорив той міф, що виріс із землеробської культури українського села. Життя тут є вічний і безперервний цикл природи, де немає народження і немає смерті, а є вічне обертання тіл і душ. У дошевченківську добу переважав інший міф, інший погляд, згідно з яким людина не може замкнутися у якійсь точці часу і простору, не повинна підкорятися природному, космічному плину речей, бо є вільною і не покріпаченою обставинами. Еволюція Шевченка, як нам видається, полягає у проведенні іншої "української ідеї". Саркастичний образ українця в поемі "І мертвим, і живим...", для якого "Нема ні пекла, ані Раю. Немає й Бога, тілько я! Та куций німець узловатий, А більш нікого!..", витісняється іншими образами, іншими "снами". Центральне місце в них займають мати й дитя, хата й родина, "садок-райочок" — себто ідеал осідлого патріархального життя. Національне минуле було піддане доволі жорсткій рефлексії — ідеал степового вільного козацького існування потрактовується доволі незвично: та воля "спала на купах, На козацьких вольних трупах, Окрадених трупах!" "Поема вольного народу" виражається через страхітливий символ — "вольні трупи", на яких "спочиває" воля. Натомість утверджується культ сім'ї, роду і народу як органічної цілісності, де вже не діє принцип "тілько я", де обніме брат "найменшого брата", а матір — матір "усміхнеться, Заплакана мати".

Цінності, що споконвіку плекалися в народі, підносяться як основи національного буття і відтак національного міфу. Отже, перевірити істинність конкретного факту історії найпростіше таким способом: спроектувати його на екран того самого міфу.

Олександр Довженко (1994—1956) своїми трьома фільмами, знятими упродовж трьох років (його своєрідні "Три літа"!), багато в чому відтворив Шевченкове сходження до національного міфу. Вінець його — знаменита "Земля", де розгорнуто вже "абсолютний" міф опісля реалізації часткових міфологем у двох попередніх фільмах — "Звенигорі" та "Арсеналі".



Кадр із фільму "Звенигора" О. Довженка.

"Звенигора" (1927) — це період, коли Довженко ніби прозирає структуру національного міфу, його часові і просторові обшири. Перед тим він відзняв "Сумку дипкур'єра" — пригодницьку стрічку, де, як і належить у подібній жанровій структурі, втілено конфліктне протистояння одинаків і колективу. Радянська догматика цього жанру уже тоді стверджувала переваги колективу, що водночас було близьким деяким особистісним установкам Довженка. У "Звенигорі" маємо вже очевидне відсилання до міфологічного коду, до міфологічного тексту про Звенигору, яка містить у своїй утробі національну історію і водночас є великою розритою могилою, де заховано скарб. Отой самий, до якого апелював і Шевченко. Втім говорити про якийсь стабільний, цілісний міфологічний текст про Звенигору не доводиться — він коли й існує, то тільки у вигляді окремих, розрізнених фрагментів. Довженко виступає як автор, котрий витворює з тих фрагментів певну цілісність, або ж у ролі творця індивідуального, авторського міфу, синтезованого із "молекул" колективістського, народного. Метою є самопізнання — народу, нації.

Отже, риють-розривають Звенигору, шукають скарб — та не знайдуть ніяк. Вічний Дід (М. Надемський), який існує в кількох часових горизонтах, втілює жагу самопізнання народу. Водночас у його образ внесено план іронії: ті дідові пошуки вочевидь є сізіфовою працею. Двоє дідових онуків прагматичніші. Один, Петро (О. Подорожній), зводить національну ідею до гасла про збагачення, цілком земного й реального. Інший, червоноармієць Тиміш (С. Свашенко), міф про Звенигору трактує як реалізацію мрії про соціальну справедливість, про рівність і братерство. Тиміш, звичайно, переможе, і Дід, посланий з тим, аби підірвати потяг "у майбутнє", у фіналі картини є вже пасажиром того поїзда. Тим самим знімається суперечність двох конкретизацій міфу, двох його зідеологізованих реконструкцій. Фінальна усмішка автора явно промовляє

Дружній шарж художника Бамського "Яким ввижається глядачеві режисер Довженко".

про народження Довженкової рефлексії: міф не приживався на ґрунті нової дійсності, давав якісь викривлені, перетворені композиції.

Цю колізію не зрозуміти поза контекстом діалогу народницького світогляду і протилежного погляду, який обґрунтовував необхідність поновлення традицій епохи, котра "ще не була зараженою духом вегетативної культури, котра дихала сама і надихала свій народ духом героїчної культури, — до традицій старої культури" [4]. Інакше кажучи, декларувався поворот до дошевченківського героїчного міфу і його ядра — сильної особистості.

Відродження — чи не основне поняття у лексиконі 20-х рр. Відродити і відродитись — таким було завдання. Те, як його вирішувати, стало предметом суперечки. Орієнтуватися на маси, на хлібороба і його ціннісний світ чи ж на особистість, надлюдину навіть, нехай і ніцшеанського штибу? М. Хвильовий і його найближче оточення (а Довженко деякий час входив до нього) схилялися до другого варіанта. Україна й українство уявлялися у вигляді села, землі, темного, заснулого лона, що потребує "революційного" вторгнення чоловічої сили, чоловічого начала. Європа, "фаустівська культура" і властива їй нічим не обмежувана воля, сильна й чітко орієнтована індивідуальність повинні, на думку Хвильового, стати моделлю для перебудови національної свідомості і психології українця. Заходу, щоправда, уже не вистачає енергії, однак її нестачу компенсує Азія, Схід — отож гряде "азіатський ренесанс", чи то пак "відродження сильної й цілісної людини". До цього ж долучається ідеологія більшовизму і його енергетика, без яких національне відродження не має перспективи. З ними ж "національне відродження робить чудеса, і нація прискореним темпом відходить до свого золотого віку" — на плечах "м'ятежних геніїв", мета яких — "розчистити атмосферу, скинути традиції, найти самостійний шлях для розвитку..." [5]

Усі ці світоглядні позиції так чи інакше поділяв Довженко. Він також вірив у те, що "гряде і наш геніальний неспокійний громадянин", також намагався викликати його, більшовика з палаючими очима, гарячим серцем Данка — "своїми нервами, своєю непереможною волею" [6].

Отже, Вічний Дід із "Звенигори" напевно ж "народник", його спроби відшукати скарб нації — безглузді й безнадійні (навіть знайдене одразу обертається на черепки, непотріб). Не там і не

[4] *Донцов Д.* Дух нашої давнини. — Дрогобич, 1991. — С. 93.

[5] *Хвильовий М.* Україна чи Малоросія? — Київ, 1993. — С. 264—265.

[6] Там само. — С. 265.

те шукає... За первісним сценарієм він і гинув під колесами поїзда, нової більшовицької цивілізації. Павло успадковує дідову життєву стратегію і опиняється серед петлюрівців, а затим в еміграції. Перемагає Тиміш, котрий відмовляється від фантазій у народницькому дусі й на паровозі (звичному для тогочасного кіно символі новітньої епохи) вирушає в майбутнє. Зіставлення "типу революційного конкістадора" (Хвильовий) і "селянина, хуторянина, хохла" (коли послуговуватися поняттєвим апаратом Донцова) виявляє повну історичну безперспективність останнього — з усім його культурним вантажем.

В "Арсеналі" (1929), відзнятому через рік після "Звенигори", ми знаходимо ще загостренішу рефлексію національного міфу. Більшовик Тиміш Стоян — це той самий Тиміш зі "Звенигори" і не тільки тому, що його роль виконує знов-таки актор С. Свашенко. Однак цього разу роль дещо трансформується — він є свого роду спасителем, рятівником, покликаним внести у поруйнований світ власне ідею впорядкованості.

Фільм починається з образу руїни. Поле, огороджене колючим дротом. Сіре небо... Вибухи. А в хаті селянській злидні й пустка, тільки жінка зі слідами виснажливої праці й нестатків. Війна. Смуток. І титр, який повертає нас до української думи: "Ой, було у матері три сини..."

А далі — окопи, тиша і важка газова хмара...

За селом — піски, самотня хата — з неї пішли вже усі. Розметало лихим вітром. На вулиці три жінки. Стражник, нудьгуючи, підходить до однієї з них і торкає висохлі груди. Байдуже відходить, а жінка його й не помітила. Поруйновано навіть біологічний код, чоловіче/жіноче втрачає свою індивідуальність. Всі ті Шевченкові першосимволи, котрі визначали чільну на початок століття національну міфологію — мати, дитя, хата, "садок-райочок", — вочевидь занепадають. І — знову титр: "Немає у матері трьох синів".

Як бачимо, відсилання до української думи прив'язано до образу руїни — Довженкове історико-культурне чуття безпомилкове. Бо ж дума є породженням лихих часів, часів руйнації, в ній заховано пам'ять про страждання, пустку, хаос. І перед нами знову-таки козак-нетяга із думи зі звичками вітру в полі — більшовик Тиміш. Як і в давні часи, на нього чи не єдина надія — що оборонить, що порятує.

Довженко послідовно розгортає образ вселенської катастрофи, значною мірою есхатологічний образ. Його носієм є той же Тиміш, і в цьому один із парадоксів картини. Бо ж його в'їзд до міста "верхи" на паровозі закінчується аварією, загибеллю людей. Більшовицький месія лишається жити — на те він, власне, й месія. Це ніби випробування — через смерть, через воскресіння.

Отже, перший фабульний, подієвий блок фільму несе в собі образ руїни, катастрофи — ще однієї в національній історії. Наступний же пов'язаний з ідеєю, міфом про відродження. Це стосується передусім епізоду на Софійській площі. Оператор Д. Демуцький витворює перед глядачем досконалу пластичну симфонію, котра певною мірою знижує закладені тут іронію та сарказм. Напевно, що автор відсилав тодішню аудиторію до знайомої багатьом поеми П. Тичини "Золотий гомін" з її урочистим пафосом, нестримним і натхненним летом слова. Бо ж то не просто золотозвукі тони, а "предки, Предки встали з могил, Пішли по місту". Та Довженко, на відміну від автора поеми, вже знав, чим закінчиться цей історичний

Кадр із фільму "Арсенал" О. Довженка.

відтинок часу, мав свою думку стосовно винуватців національної поразки. Петлюрівці, гайдамаки, "націоналісти" — саме вони втілюють тут архаїчну, стару селянську Україну, котра й програла двобій із модерним, облаштованим на сучасний лад суперником. Його союзником в "Арсеналі" виступає Шевченко, раптово оживаючи на портреті й дмухаючи на лампаду, що "воскуряється" на його честь. Шевченків образ припасовано до новітньої, модерної, вже ось-ось "збільшовиченої" України — так тоді уявлялася ситуація Довженкові, так він відобразив її на екрані.

Тиміш — руйнівник, та руйнує він старий архаїзований світ, аби внести в нього ідею нового порядку. У фіналі гайдамаки, носії старого, будуть розстрілювати месіанського героя впритул, та він щоразу воскресатиме — генетика цього історико-культурного типу героя спрацьовуватиме належним чином.

У "Звенигорі" й "Арсеналі" Довженко виступає як організатор, чи ж синтезатор, цілісного міфологічного тексту. У самому космосі національної історії, національного духу, національної культури він такого цілого не знаходить — лиш окремі його фрагменти, лиш уламки, з яких своєю власною волею можна спробувати витворити щось справді цілісне. Щоправда, при цьому Довженко не звільняється від свого авторського "я" й відтак іронії, тому говорити про текст міфологічного порядку можна тільки з великими застереженнями. У наступному ж своєму фільмі "Земля" режисер віднаходить ціле у самому народному житті, яке і відтворюється ним як ціле космосу, нічим не ушкодженої органіки. Саме звідси авторське самовідчуття як біблійного оповідача, котрий прозирає початок і кінець життя свого народу — це знання і дає можливість почуватися пророком. Власне, той, хто добре знає Довженків шедевр, без найменшого спротиву може уявити собі біблійний текст як позакадрове коментування дії фільму. Буквально з першого кадру: "На початку Бог створив небо і землю". Та й сама історія убивства куркулем Хомою тракториста Василя є майже тотожною міфові про Каїна й Авеля. Аж до свого закінчення: "І пізнав Адам ще свою жінку — і сина вона породила. І назвала ймення йому: Сиф [7]", оскільки "Бог дав мені інше на-

[7] Тобто нагорода.

сіння за Авеля, що забив його Каїн" (нагадаємо, що в "Землі" Василева мати родить іншого сина в той самий момент, коли тіло убитого несуть на цвинтар повз квітучі сади; при цьому яблуневий цвіт торкається обличчя мерця, ніби обіцяючи йому близьке відродження, воскресіння у новій іпостасі).

Структура "Землі", її урочистий лад є результатом пізнання народного життя як цілого, заснованого на природному циклі життя і праці, власне пізнання землеробського міфу, землеробської міфології як такої. Звідси — розгортання фабули про смерть/воскресіння героя вповні міфологічного плану. Сили Космосу тут панують над силами Хаосу, внаслідок чого і сама роль того ж більшовицького месії (Василя тут знову грає С. Свашенко) набуває дещо іншого змісту: його жертва позбавлена сенсу. Це доволі точно відчули тогочасні критики, які й звинуватили режисера в "пантеїзмі", "біологізмі" та подібних гріхах...

Для кращого розуміння "Землі" не слід забувати про ту ж колізію національного ренесансу, котра так чи інакше оберталася в головах тодішніх інтелектуалів. Слідом за відомою книгою німецького філософа О. Шпенглера "Присмерки Європи" (вона вийшла в російському перекладі — "Закат Европы" — на початку 20-х) поняття "заходу" й "сходу" набули категоріального відтінку. Після "заходу" європейського сонця мав відбутися його природний "схід" чи "сходження" над історичним горизонтом.

Образи сонця, сходу і заходу, ночі і дня, вечірньої тіні домінують, скажімо, в геніальній поезії раннього Тичини. Його перша поетична збірка, як відомо, називається "Сонячні кларнети", проголошення і свято незалежності України відтворено у поемі "Золотий гомін", де центральним є образ сонця, а у фіналі народ-месія крокує в майбутнє "з сонцем, голубами". Цикл віршів "Вулиця Кузнечна" (зі збірки "Вітер з України", 1924) має підзаголовки "Захід І", "Захід ІІ", "Охляло сонце...". Поезія Тичини настільки зіставна з фільмами Довженка, що іноді вона може виступити в ролі коментуючого тексту до них.

Згадаймо початок "Землі": поле, що хвилюється вітром, дівчина й сонях. Останній є намісником сонця на землі, отже знаком його, і таким чином нам явлено образ Землі, позначеної особливим способом. Дівчина ж є інобуттям землі-матері, символом недоторканності, цнотливості. Сонцю ще належить зійти над цією землею, поки ж тут сутінкова світлогама. Вираженням цього є смерть діда Василевого — він йде з життя, ніби сонце, закочуючись за горизонт. І схиляються над ним соняхи, віщуючи майбутнє воскресіння, близьке сходження у новій подобі. Тільки для цього необхідний чийсь жертовний героїчний жест — та тільки в такій транскрипції, тобто як акція цілком природна, а не штучна.

Василь йде до міста і вертається звідти на тракторі. Усе село зустрічає його. Неважко помітити тут певний паралелізм з епізодом в'їзду Христа до Єрусалима на ослі. Ісус знаходить осла, сідає на нього й урочисто в'їжджає до міста. Народ виходить назустріч з гілками дерев і свіжою зеленню та голосно славить Бога, вигукуючи про спасіння.

Звичайно, мова не про якийсь свідомий паралелізм цих двох епізодів. Довженко на той час далеко відхилився від християнства, а православна церква і церковники виставлені у фільмі мало не в сатанинській подобі. Та таким же очевидним є язичництво режисера, свідоме чи безсвідоме апелювання до правічної образності. Звідти ж бере початок і в'їзд Христа — це відтворення одного з моментів свята родючості та жнив. Мати-земля — давнє божество плодо-

витості, чий образ співвіднесено з жінкою, що народжує дитину. Щороку береться шлюб, інше божество, яке символізує чоловіче начало, в'їжджає до міста — усе це є ритуальним зображенням статевого акту [8]. Тим самим земля спасається, бо ж спаситель мовою землеробського міфу означає "дарувач життя", нових народжень. Василь, в'їжджаючи на тракторі, так само дарує цій Землі нове життя у недалекому комуністичному майбутньому, котре є, зрештою, трансформацією християнської образності та ідеології. Плуг врізається в землю і ми бачимо мало не весь природний цикл перетворення зерна... Смерть молодого тракториста також є нічим іншим, як одним із моментів вічного колооберту в природі. Фільмовий епізод похорону й реалізовано в такий спосіб, що ми бачимо не стільки смерть, скільки воскресіння, вихід героя на нове коло буття. Здриґаються від цього небо й земля, і світлий дощ обмиває землю та її плоди. І — сонце, ось воно тремтить у кожній краплині вологи, світиться небесною радістю знову дарованого життя.

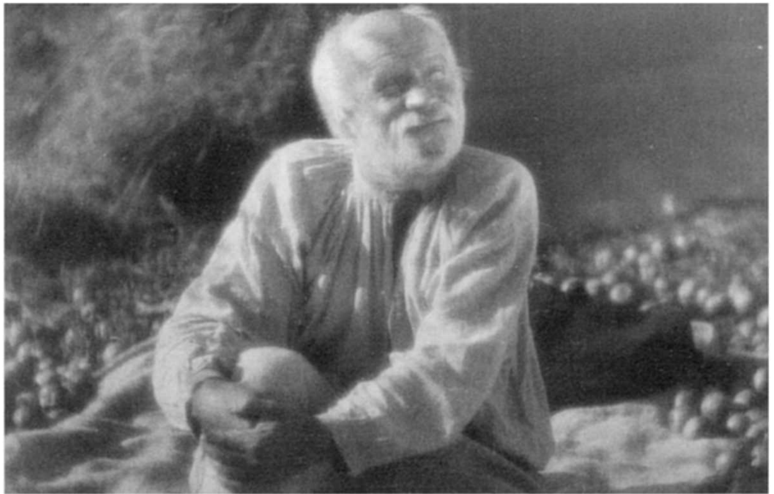
Апелюючи до семантики землеробського міфу, Довженко досяг дивовижного результату. Його фільм ніби завершив цикл в українській культурі, завершив зусилля щодо створення народного міфу як цілком певної картини національного світу, його саморозвитку. Причому в "Землі" відбувся синтез двох міфологічних структур. З одного боку, ми бачимо героя месіанського крою, який вносить у хаотичний рух мас організуюче начало, організуючу і спрямовуючу ідею. З другого ж — людину як складову частину народного і природного космосу, котрий ніяк не відгукується на революційні поклики. Це справді римування тієї картини світу, що зафіксована у творчості пізнього Шевченка. Саме тому у Довженковій стрічці доволі слабко (в контексті тогочасного кіно) виявлено монтажні прийоми — матеріал тут ніяк не піддавався ножицям, у цьому було те вічне і незнищенне, що не підлягало скороченням і деформаціям.

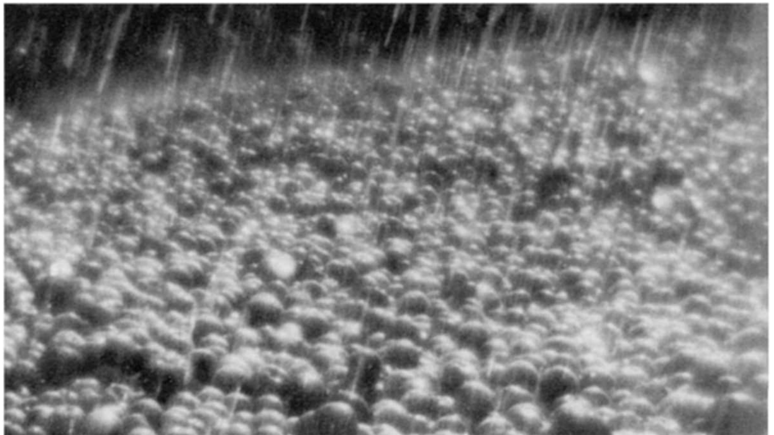
Фільмова трилогія Довженка водночас кореспондується і з деякими культурними течіями тогочасної європейської культури. Скажімо, зі світоглядними та технологічними особливостями одного із провідних стилів, відомого під назвою сюрреалізм. Наприклад, у "Звенигорі" помітними є прийоми сюрреалістичного письма — історія явлена як сон, реальність подій якого може бути піддана сумніву. Тим більше, що наяву (тут пригадується Гоголь, його опозиція героїчного минулого і рослинного сьогодення) ми бачимо рутинну хліборобську працю. Ніякого розвитку, ніякої історії тут немає — усе підпорядковано природним циклам і сезонності сільськогосподарських робіт. Увімкнути струм історії можна, лише підклавши вибухівку під ту рутину (а саме уявлення про необхідність "висадити в повітря" фасад старої Європи і визначало погляд сюрреалізму на реальність) або ж призупинивши цю циклічність.

Два онуки Вічного Діда і символізують два, так би мовити, українських дискурси: один рослинний, інший — революційно-прогресивний. Павло — примітивний націоналіст, який переконаний, що нічого торкати не слід, що тіло українськості треба просто витягти на поверхню і далі жити спокійно. У цивілізації загалом й техніці зокрема він бачить величезну небезпеку. Тому і посилає Діда підірвати поїзд, на якому рухаються в майбутнє українські більшовики.

Інший онук, Тиміш, пішов у більшовики, революціонери. Йому набридло дивитися Дідові сни, жити в щоденній

[8] Див.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. — Москва, 1978. — С. 495.





Кадри з фільму "Земля" О. Довженка.

Кадри з фільму "Земля" О. Довженка.

рутині. Зламати, підірвати цей світ, внісши в нього залізний подих прогресу, — ось завдання. Картини хліборобської праці змінюються панорамами індустріального будівництва. Камера рухається вертикально вгору — це і є нова вертикаль історії. А Діда, цю вічну народну душу, треба посадити у вагон того самого поїзда, що їде у світле завтра.

Тим самим у "Звенигорі" явлено шари колективного підсвідомого, те, чим жили українці, образи, з якими вони самі себе ідентифікували. Техніка відтворення потоку цих образів багато в чому нагадує канонічні сюрреалістичні технології: чи не "чистий психологічний автоматизм", що відтворює "реальне функціонування думки" (А. Бретон). Перша частина картини ніби демонструє потік вільних асоціацій, характерних для народницької ілюзійної свідомості. При цьому автор вносить у

Кадри з фільму "Земля" О. Довженка.

нього свій підривний погляд. Скажімо, Дід знаходить стародавню річ, знак зниклої прекрасної епохи. Кидається до неї, та все це несподівано обертається на нікчемні склянки. Витворюється звична для сюрреалізму полівалентність знаку: перше прочитання останнього одразу заперечується, обертається своєю протилежністю. Це можна витлумачити і як бунт проти сформованої в надрах тієї ж народницької філософії та естетики системи знаків. Звичний світ підсвідомості ніби вибухає і, отже, позбавляється звичних опор у вигляді старозавітних знаків і символів. До того ж репрезентант відсталого, застарілого колективного підсвідомого онук Павло показується майже винятково сатиричними засобами. Хоча сам Довженко і був у військах С. Петлюри, проте його симпатії цілком на боці більшовика Тимоша.

Кадри з фільму "Земля" О. Довженка.

Наприкінці 20-х рр. було очевидним, що Україна програла (уже не вперше) битву за свою незалежність, за можливість власної, культурної в тому числі, ідентифікації. Чому так трапилося? Як відповідає на це питання Довженко, ми бачимо і в "Звенигорі", і в наступному "Арсеналі" — традиційний представник українства, його рослинної ("миргородської", коли пригадати Гоголя) гілки просто висміюється. За усіма цими вишиванками, рушниками, варениками і танцями прозирає те саме відстале, архаїчне, що не бажає зраджувати звичним снам колективного підсвідомого.

Підірвати його можна тільки за допомогою сили. Її й уособлює більшовик. В "Арсеналі" є характерний епізод, що нагадує важкий сон. Петлюрівець розстрілює більшовика в шкірянці. Проте пістолет тремтить у його руці — не може він вистрелити в людину. Той, кого розстрілюють, з неприхованою іронією дивиться на неспроможного ката, потім підходить до нього і відбирає зброю. "Не можеш? — запитує він. — А я можу!" І стріляє впритул.

От чому не може відбутися Україна — її підсвідомість усе ще спить, її не приведено в активний стан. Потрібно отямитися і піти за людиною, що має властивості місіонера, а чи й не новоявленого месії. Актор С. Свашенко постає в ролі людини, що знає, як струснути цей світ, революціонізувати, повести у майбутнє.

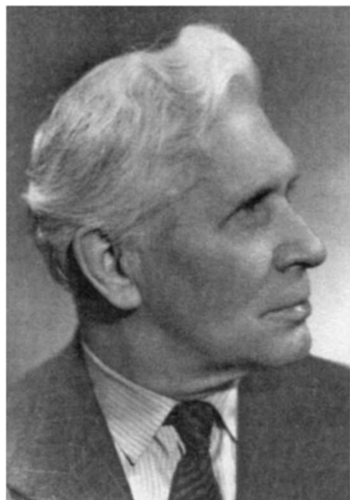
Форму сюрреального сну ми бачимо у Довженка й у наступні роки. Особливо часто в щоденниках. Сниться йому, скажімо, як зустрічає він В. Леніна і той говорить йому щось ласкаве, і навіть гладить по голові. Ленін — це медіум, провідник, але отут він просто перекриває обрій, за ним нічого не видно. Або сняться йому, майже як у Тараса Шевченка, морди страшнуватих чиновників — маски, машкара замість живих облич. Те відстале, несвідоме, проти чого він боровся, знову перемагає. І немає гранати, немає способу, аби підірвати це прокляте середовище.

Картина світу в цілому та проблема вибору потужних світоглядних та власне культурних стратегій постає і в ранніх фільмах відомого українського скульптора і кінорежисера *Івана Кавалерідзе* (1887—1978). Національне буття України представлено у своїй стереоскопії й протяжності. Мова йде, зокрема, про картини "Злива" (1929), "Перекоп" (1930), "Штурмові ночі" (1931), "Коліївщина" (1932).

"Злива" (фільм не зберігся і доводиться послуговуватися описами) має підзаголовок "Офорти з історії гайдамаччини". Уповільнена, епічно велична тут течія часу, що підкреслено стилізацією персонажів під скульптури. Фільм знято великими тривалими шматками на цілковиту противагу тодішній монтажній естетиці. Звичайно, поетика твору принципово антипсихологічна, і відтак розвиток характерів замінено пластикоритмічним розгортанням теми.

У "Перекопі" творча палітра майстра збагачується психологізмом у відтворенні драматичних колізій часу. Історію селянина, котрий іде на будівництво, аби заробити грошей на корову, вписано в епічну панораму історичних подій початку століття. І пластично, й ідеологічно фільм багато в чому продовжує європейську традицію експресіонізму, яка до того яскраво виявилася в українському кіно в Довженковому "Арсеналі".

Порожні поля, засіяні лише трупами, — це з одного боку, а з другого — убогі скульптурні композиції величезного собору у місті, і все це — образ культури, що вмирає, потребуючи радикальних перемін. "Ви за вола?" — запитує один із персонажів. "Ні, за машину!" — відповідає інший. У цій відповіді й полягає пафос твору. Не випадково картину завершує індустріальний донбасівський пейзаж із домінантою пам'ятника революціонеру Артему (автором пам'ятника був сам Кавалерідзе). Авангардистське захоплення прогресом промисловості, віра у мало не месіанську роль нових



Іван Кавалерідзе.

мистецьких форм, покликаних перетворити людську свідомість, — ось що надихало режисера фільму.

У картинах Кавалерідзе з особливою виразністю відтворено основний у тогочасному мистецтві хронотоп — старий патріархальний світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється ("Час, уперед!" — популярне гасло 30-х), відтак місце дії змінюється: замість неквапливого хліборобського побуту бачимо потужні індустріальні комплекси. Людина призвичаюється до нових ритмів буття, і в цьому вбачається справжній прогрес і надія на щасливе майбутнє.

У "Штурмових ночах" (1930) розгорнуто масштабний образ Дніпрогесу — символу новітніх часів і звичаїв. Власне, головним у фільмі є оповідь про труднощі селянина, якому доводиться пристосовуватись до перемін. Видатний український актор С. Шкурат і його персонаж (Степан) існують в іншому темпоритмі, узгодженому з природним плином часу і трудових процесів. Та навкруги вже піднято усе "дибом" — пластика фільму майстерно фіксує цю особливість світостану, як і психологічні нюанси поведінки Степана, його вагання щодо необхідності полишати звичний спосіб життя. Людина тут ще надійно вписана у побут, її тілесність навіть акцентовано чудовою камерою кінооператора М. Топчія. Скульптурна виразність композицій, буттєва наповненість кадру перемагають ідеологічну схематику, котра тут уже дається взнаки.

На початку 30-х рр. формується уявлення про кіномову як універсальну мову свого часу. Цьому сприяли пошуки майстрів не тільки ігрового (художнього), а й неігрового кіно. Насамперед це стосується творчості видатного режисера *Дзиги Вертова* (Давида Кауфмана, 1896—1954), котрий упродовж кількох років працював в Україні.

Вертов був організатором відомої групи новаторів-кінодокументалістів, названої "кіноками" (від "кіно-око"). В одному з маніфестів групи можна прочитати заклик йти геть "із солодких обіймів романсу, з отрути психологічного роману, з лап театру-коханця, задки до музики — геть — у чисте поле, у простір з чотирма вимірами (3 + час), у пошуки свого матеріалу, свого метру й ритму <...> Наш шлях — від громадянина, що копирсається, через поезію машини до довершеної електричної людини" [9].

В Україні Вертов зняв три фільми — "Одинадцятий" (1927), "Людина з кіноапаратом" (1929), "Симфонія Донбасу" (1930). У кожному з них є прагнення до відтворення дійсності, не опосередкованої певною мистецькою або ж культурною традицією. У кінопоемі "Одинадцятий", скажімо, режисер розробляє прийоми доволі складної поліфонічної по-

[9] Из манифеста "Мы". — Цит. за: История советского кино. — Москва, 1969. — Т. 1. — С. 310.

будови усієї кінооповіді. Не випадково один із його фільмів названо "Симфонією Донбасу" і, говорячи про нього, Ч. Чаплін казав: "Містер Вертов — музикант". Справді, стиль тут тяжіє до музичного потоку, у якому відсутній скільки-небудь виразний фабульний каркас чи пластична окресленість певних сюжетів і символів.

У роботі над "Людиною з кіноапаратом" було поставлено за мету "повне очищення" кіномови, її відокремлення від мови театру й літератури. В авторській заявці до фільму Вертов характеризував його як «досвід кінопередачі зорових явищ без допомоги написів (фільм без написів), без допомоги сценарію (фільм без сценарію), без допомоги театру (фільм без акторів і декорацій). Цю нову експериментальну роботу "кінока" спрямовано на створення справді міжнародної мови кіно, на створення абсолютного кінопису...»[10].

Фільм чи не вперше в історії кіно дає підстави говорити про застосування добре відомого згодом прийому "суб'єктивної камери". Головний персонаж фільму — кінооператор, саме його очима ми бачимо життя великого міста. Разом з тим автори фільму є ніби диригентами, співтворцями вражаючої "документальної симфонії". Життєвий матеріал від доторку режисерської й операторської "палички" виграє новими, часто несподіваними барвами. Кращий витвір Вертова є кращим, за підсумками багатьох експертних опитувань, за всю історію неігрового кіно.

Пластична довершеність кіномови на фініші існування німого кіно не викликає сумнівів. Разом з тим фільми Вертова, С. Ейзенштейна і багатьох інших лідерів тогочасного кіноавангарду стимулювали розвиток мови тоталітарного суспільства, котре і формується на межі 20—30-х рр. Кіно уявляється чимось на зразок "поетичної машини", що при допомозі зіштовхування, монтажу зображень виробляє "необхідний" образ. Характерно, що музичність композиції "Людина з кіноапаратом" не влаштувала кінооператора фільму М. Кауфмана. "Я вважав, — говорив він пізніше, — помилкою подібну роботу з кіноматеріалом, без чітко вираженої програми"[11].

1930 року Кауфман виконує самостійну роботу під назвою "Навесні" (саме її та Довженкову "Землю" французький критик Ж. Садуль вважав кращими у тогочасному світовому кінороці!). Висока майстерність режисури та операторського мистецтва очевидні, як і ретельність у реалізації "тематичного завдання" твору. Тим самим закладалися основи нового етапу в історії кіно, де трансформація "теми" в "текст" набуває певної нормативності. Слово покладається в основу роботи над кінотвором; відтак "туманність" оповіді, неможливість її літературного викладу й ідеологічної випрозореності починають (і дедалі частіше) кваліфікуватися як непростимий гріх. Багато пізніше, уже в 60-ті — на початку 70-х, українське "поетичне кіно" буде засуджене саме за цією "статтею" — за ідеологічну "розпливчастість", за "безсловесність" і відтак надмірну "живописність".

І все ж кінець 20-х рр. дав чималу кількість високохудожніх, а чи просто високопрофесійних робіт. Це і гротескна комедія "Митя" (1927) М. Охлопкова, в майбутньому визначного російського театрального режисера й актора, його ж комедійна стрічка "Проданий апетит". Цікавими були сатиричні фільми

[10] *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. — Москва, 1966. — С. 277.

[11] Последнее интервью Михаила Кауфмана // Киноведческие записки. — 1993. — Вып. 18. — С. 146.

М. Шпиковського "Три кімнати з кухнею" (1928) та "Шкурник" (1929). Останній був покладений на "полицю" і воскрес уже в новітні часи — не в останню чергу завдяки давньому відгуку видатного російського поета О. Мандельштама, котрий певний час редагував сценарії ВУФКУ. Фільм В. Туріна "В павутині" (інша назва — "Провокатор", 1927), малопомічений свого часу, сьогодні вражає психологічною насиченістю мізансцен. Історія одного компромісу, моральної зради відтворюється без будь-яких ідеологічних акцентів і "піддавок".

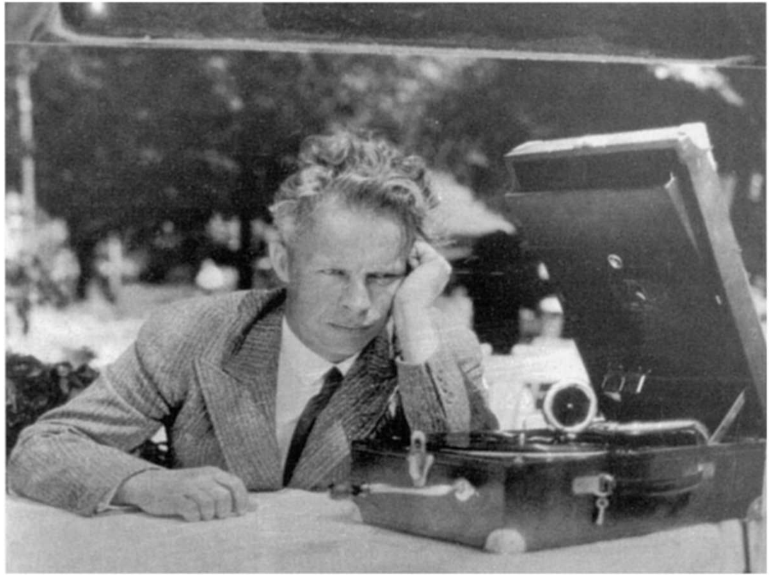
Забороненою, а відтак і забутою виявилася й інша стрічка — "Право на жінку" (1930, сценарій М. Бажана та О. Каплера, режисер — О. Каплер). У часи, коли в пошані була надмірна ідеологічна "збудженість", автори оповідають просту й "тиху" історію одного розлучення. Така фабула зумовила ставлення до фільму як до речі, котра повстає "проти течії". Складніше зрозуміти причини ігнорування картини "Фата моргана" (1931) за однойменним твором М. Коцюбинського. Поставлена одним із учнів Л. Курбаса Б. Тягном, блискуче знята Д. Демуцьким, позначена участю кращих українських акторів — А. Бучми, С. Свашенка, С. Шагайди, — вона вражає співмірністю пластики і психології, вправно нюансованої оповіді й деяких акцентованих епізодів. Можливою причиною неуваги до фільму є розкриття ним справжньої сутності "революційного" бунту як сліпого й безглуздого викиду біологічної й психічної енергії. На ті часи стверджувати подібне було доволі ризикованою акцією.

Українське тогочасне кіно, загалом поступаючись, скажімо, російському у різноманітності стилів і жанрів, відрізнялося меншою агресивністю ідеологічного наступу на глядацьку аудиторію, тверезістю своїх оцінок історичного моменту як "зламу епох". Високий мистецький рівень фільмів Довженка, Вертова, Кавалерідзе, Туріна, Стабового, Тягна дав можливість українському кіно прорубати "вікно в Європу", діставши визнання за межами батьківщини. Це був дивовижний результат, особливо коли врахувати, що для його досягнення вистачило лише кількох років. У кращих фільмах, передусім Довженкових, помітне тяжіння до синтезування народного міфу, семантики, виплеканої в надрах народної культури. Разом з тим саме тоді закладаються основи іншої міфології, державно-тоталітарної, творення якої у 30-ті рр. визначить саме буття українського і загалом радянського кінематографа.

Початок 30-х рр. — це передусім поява звуку. Система виражальних засобів, що склалася в кіно, почала зазнавати кризи. Щоправда, спершу були надії на те, що звук допоможе вдосконалити монтажну естетику, стане "новим монтажним елементом" (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін). Однак поширенішими були побоювання стосовно того, що слово руйнуватиме монтажну фразу, порушуватиме його внутрішню логіку і саму природу кінематографічного зображення.

Зрештою, вже перші звукові фільми засвідчили небезпідставність тривожних прогнозів. Недавні лідери кіно один за одним зазнавали поразки (характерним прикладом є невдача московського режисера В. Пудовкіна у фільмі "Простий випадок", де він намагався реалізувати ідею асинхронності звуку й зображення). Не у всьому досконалим виявився і перший звуковий фільм О. Довженка "Іван" (1932).

"У 1931 році, — згадувала дружина режисера Ю. Солнцева, — український уряд запропонував Довженкові зняти картину про Дніпрогес, що починав будуватися. Сценарій О[лександр] Петро-



Олександр Довженко, 1939 р.

вич написав протягом місяця на 20 сторінках <...> На початку зйомок уся знімальна група виїхала в Запоріжжя. На Україні в цей час був страшний голод, селяни бігли із села на будівництво, щоб одержати в день по 300 грамів хліба. Колективізація, знищення куркуля як класу — усе це відбилося на господарчому житті України, народ у селах голодував і вмирав, ми ходили без страху по мурованих биках, жили в неопалюваних бараках. Зі студії з Києва нам один раз на тиждень передавали по мішку пшона, борошна, картоплі і цибулі..." [12]

Отже, усе почалося із замовлення уряду. Психологічну складність посилював цей ідеологічний тиск партійно-державних органів на митців. "Тематичне завдання" усе частіше набувало директивних ознак, не підкоритись йому означало увійти в конфлікт із владними структурами. І все ж "Іван" не догодив — правовірна критика вловила певну катастрофічність картини життя, зафіксованої режисером. Попри цілком догматичне на той час прокламування верховенства маси над індивідуумом (йому належало розчинитися в колективі) та пафос новітньої індустріалізації, автор не зумів приховати туги за патріархальним способом життя. На його фоні велика індустрія виглядала надто вже безжальною до "маленької" людини, надто дискомфортною. І хоча в "Івані" є кадри "античного" плану, де оголені чоловічі торси ніби свідчать про вищість людської краси над красою машинного буття, та сама логіка оповіді народжує гнітюче відчуття важкого фіаско людини.

Що незмінно викликало схвалення при переглядах "Івана" — початкові кадри, блискуче зафільмовані камерою Д. Демуцького (саме під час зйомок фільму його було вперше заарештовано за сфабрикованими звинуваченнями). Дніпро і Дніпрові кручі, тихий плескіт води, вічний пісенний поклик — все це будило асоціацію зі знаменитим текстом М. Гоголя. Навряд чи випадково — у 30-ті рр. Гоголь усе виразніше

[12] *Солнцева Ю.* О Довженко // Радуга. — 1997. — № 2. — С. 150.

усвідомлюється Довженком як попередник, а гоголівські тексти як прообраз своїх власних. Центральним є, власне, "Тарас Бульба". Саме його структура прозирає уже в "Аероградї" (Мосфільм та Українфільм, 1935). Партизан Глушак (С. Шагайда) і мисливець Худяков (С. Шкурат) були найближчими друзями, побратимами, та зрада Вітчизни дає право Глушакові розстріляти того, хто довгі роки був його товаришем. Точнісінько так, як це зробив Тарас Бульба зі своїм сином. І тільки передсмертне "мамо!" виказує, що постріл той був очищенням — душа Худякова вертається в родинне коло "своїх".

Міф про державу як коло "своїх", як священне братство, де один за всіх і всі за одного, де інтереси одинака повністю скоряються колективній волі, ніби вичитується з гоголівського класичного тексту і тим самим ще більшою мірою узаконюється. Пошук, встановлення "предка" є загальною властивістю культури 30-х рр. Авторитетний предок, навіть не названий, підвищує значимість тексту, вивищує його на ієрархічній шкалі державних та ідеологічних цінностей.

В "Аероградї" колектив, що сповідує цінності нової держави, протистоїть анархічній масі куркулів та їх прибічників. Свідомість, просвітленість бачення близького, звичайно ж "світлого", майбутнього, з одного боку, і "темнота", стихійне неприйняття нового — з іншого. У фіналі картини в небо злітають сотні літаків, хмарою сунуть танки та інша військова техніка — своєрідний гімн новому державному утворенню, його дисциплінарній і машинізованій моці. Чи то "довершена електрична людина" (Д. Вертов) уже матеріалізувалась у житті і на екрані, затягнута у льотчицьку шкіру й літакову броню, а чи держава, так само "електрифікована" (як то й марилось авангардистам) зродилася по волі якогось ще не названого державного бога — так чи інакше, а маємо "соціалістичну утопію" мало не в чистому вигляді, котра була належним чином оцінена керівництвом держави і надовго стала "справжнім взірцем" для інших митців, змушених послуговуватися методом соціалістичного реалізму.

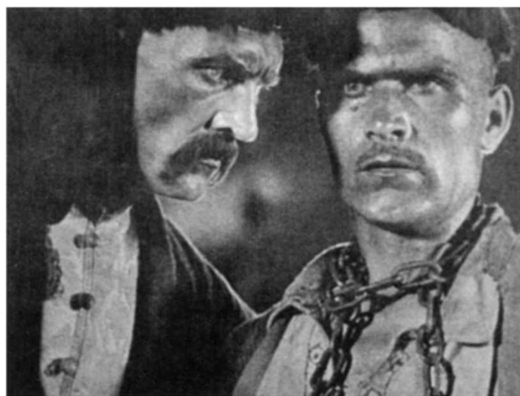
У наступному своєму фільмі "Щорс" (1939), зробленому, як відомо, за спеціальним замовленням Й. Сталіна (слід було витворити "українського Чапаєва"), Довженко знову адресується до гоголівського "Тараса". Внутрішньою темою фільму є становлення братства людей, залюблених у мрію про світле комуністичне майбутнє. У батькові Боженку (І. Скуратов) чимало справді гоголівського — широчінь душі, незлобливий гумор, життєстверда натура. Командир червоної дивізії Щорс (Є. Самойлов) уособлює ясність розуму й мети нового покоління, що закладає основи майбутньої держави. Перед нами, власне, і є державний епос — оповідь про зародження, про початки, про подолання опору (ворожі сили постають тут в образі троцькістів)... Від стихії, анархії — до залізної дисципліни, повноти усвідомлення сутності історичного процесу... Не випадково, що саме армія виступає як взірець, як прообраз майбутнього суспільства. Щоправда, гумор рятує картину від пісного схематизму й ходульності (блискучим, скажімо, є епізод весілля, коли наречена, проста сільська дівчина, нітрохи не вагаючись, кидає свого "темного", "ніякого" жениха, віддаючи руку і серце бійцеві Червоної армії). Надто ідеалізований образ Щорса поставлено поруч Боженка і тим самим надмірна серйозність постійно знімається сміховим заниженням фабульних колізій. Картина, чи не єдина у Дов-

женковій біографії, мала повноцінний успіх у широкої глядацької аудиторії.

Напередодні війни Довженко починає роботу над екранізацією "Тараса Бульби", ніби випрозорюючи справжнє першоджерело, першофеномен своїх власних пошуків цілого десятиліття. І хоча війна завадила реалізувати задум, однак звернення до повісті Гоголя дозволяє упевненіше говорити про особливості того інтертекстуального "поля", у якому оберталася художня фантазія митця.

Своїх попередників мав і І. Кавалерідзе — це передусім Т. Шевченко і Г. Сковорода, чиї образи і чия творчість надихали його впродовж усього життя. Фільми "Коліївщина" (1933) та "Прометей" (1935) відверто послугувалися Шевченковими текстами, насамперед "Гайдамаками" та "Кавказом". На жаль, режисерові довелося багато разів переробляти обидва фільми, внаслідок чого вони трансформувалися в бік вульгарних соціологічних схем на кшталт жорстокої класової боротьби, котра пронизувала буквально кожну клітину відображуваного життя. "Прометея" було взагалі знято з екрана, хоча, здавалося б, із "соціологією" тут усе гаразд: український селянин засланий паном, що відібрав у нього дівчину, на Кавказ, де йде війна з горцями... Росія як тюрма народів — цей образ, одначе, уже не влаштовував; минуле імперії віднині належало подавати у героїчному інтонуванні. Екран поступово заповнюють державні діячі минулого — "Мінін і Пожарський" (1939), "Олександр Невський" (1938), "Петро Перший" (1938), "Богдан Хмельницький" (1941) та ін.

Останній фільм належав українському режисерові *Ігорю Савченку* (1906—1950). Один із найвидатніших професіоналів у тогочасному кінематографі, Савченко досяг чималого успіху в епічному жанрі, хоча й був скутий каноном державного міфу. Згідно з таким каноном Хмельницькому належало мати розкішну зовнішність актора М. Мордвинова і вести невпинну боротьбу зі шпигунами і зрадниками. Монументальність центрального персонажа, несхибність його державного розуму усе ж відтінювалися (це також був канон, хоча й художньо виправданий) комедійністю одного із головних героїв — у цьому випадку дяка Гаврила (М. Жаров). У фільмі чимало вдало вирішених масових епізодів, що дозволяють говорити про твір справді епічного звучання, твір, заснований на традиціях національної культури. Побут запорозьких козаків, народні звичаї, пісенна творчість українців відтворені з великою любов'ю і достовірністю.



Кадр із фільму "Коліївщина" І. Кавалерідзе.

Менш вдалим був інший фільм Савченка "Вершники" (1939) за однойменним романом Ю. Яновського. Центральним у картині став образ селянина Якима Недолі, якого не було в літературному творі. С. Шкурат надав йому своєї людської й акторської чарівливості, хоча й довелося показувати цілком клішований персонаж, добре знайомий за іншими ролями артиста ("Земля", "Штурмові ночі", "Чапаєв" та ін.). Затемнена,

приспана старим життям свідомість прокидається до думання, до ясного усвідомлення священності мети, проголошеної більшовиками. Так твориться держава — в окреслене коло входять ті, хто повірив апостолам нової віри, ті ж, хто не бажав того, нищаться ("хто не з нами, той проти нас"). Перегруповується навіть старий патріархальний рід, де брат може піти на брата у смертельному двобої. Авторів не турбує те, що йдеться про повернення середньовічної моралі — власне, їх і надихають "предки", від героїв народної думи до персонажів Гоголя. Семантика землеробського міфу знову опиняється в затінку, натомість популярними стають символи войовничості й непримиренності.

Утім українська народна культура не зникає з екрана 30-х рр., просто її транскрибують передусім у декоративному або ж етнографічному дусі. Для прикладу, у 1935 р. групою режисерів під керівництвом Кавалерідзе було здійснено постановку ряду музично-фольклорних фільмів. Екранізовано історико-героїчні та побутові народні пісні "Яром, хлопці, яром", "Над річкою бережком", "Їхав козак на війноньку" та ін. Прообраз, так би мовити, сучасних музичних відеокліпів... Сам Кавалерідзе не без успіху екранізував найпопулярніші українські опери "Запорожець за Дунаєм" та "Наталка Полтавка" за участі видатних співаків І. Козловського, І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, драматичних акторів С. Шкурата, О. Сердюка, Г. Юри, К. Осмяловської та ін.

Постановки таких фільмів, як "Назар Стодоля" (1937) за п'єсою Т. Шевченка та "Кармелюк" (1938) режисера Г. Тасіна, екранізації повістей Гоголя "Сорочинський ярмарок" (1939, режисер — М. Екк) та "Майська ніч" (1941, режисер — М. Садкович) ще раз ствердили тенденцію до, сказати б, "маскультівської" обробки, "аранжування" традицій народної культури. Звичайно, що не варто трактувати це явище однозначно негативно — введення в обіг професійного мистецтва низових форм народної культури є цілком закономірним і виправданим. Одначе, коли цей процес супроводжується одночасним притлумленням "високого" мистецтва, створюється враження добре виваженої державної політики, спрямованої на те, аби національна культура поставала головним чином у своїй "шароварній" і простакуватій іпостасі. Адже низові, власне фольклорні форми народної культури активно використовувалися і у кіно 20 — початку 30-х рр. Проте тоді це були твори не тільки орієнтовані на масову аудиторію, а й авангардні, заклопотані пошуком нових виражальних засобів. Культурний "верх" і культурний "низ" перебували в активному діалозі — процес, що майже зупиняється на кінець 30-х. Причиною є доволі жорстка фіксація усього поля культури в тоталітарній державі, контури якої остаточно окреслюються саме в цей час.

Зайвим свідченням цього були і фільми відомого московського режисера І. Пир'єва, зроблені ним в Україні і на матеріалі сучасного йому життя українського села. "Багата наречена" (1938) і "Трактористи" (1939) хоча й використали дещо з набутків кіно рубежу 20—30-х (йдеться про використання фольклорної сюжетики та образності), однак не пішли далі реалізації музично-опереткового жанру. Це не докір режисеру, чиї фільми (згадаймо також "Кубанських козаків", "О 6-й вечора після війни" та ін.) приносили справжню радість глядачам у надзвичайно важкі роки життя. Це констатація того, що кінематограф починає обмежуватися двома функціями: виробництвом і поширенням державницької міфології та розва-

жанням. Пошук, експеримент відходять на задній план, майже завмирають (рідкісний випадок такого — фільм Абрама Роома "Суворий юнак" (1936), котрий було заборонено як "пасквіль" на комсомольську молодь та за "формалізм"; попри те, картина являла собою цікавий пошук нових стилістичних засобів). Зрештою, це й приведе до виснаження кіномови, що дасть про себе знати уже в 40-ві рр.

У роки війни кіновиробництво не зупинялося. Кіно продовжувало вважатися "найважливішим з усіх мистецтв" і практика щоразу це підтверджувала. Часи воєнного лихоліття не були винятком.

Більшість кіностудій (і серед них київська) було перебазовано до Середньої Азії. Це, звичайно, відчутно позначалося на реалістичності продукованих фільмів — адже як знімати зимовий пейзаж українського села, коли навколо зовсім інші краєвиди? Однак успіхом у глядачів користувалися фільми, автори яких найменше переймалися вірогідністю відтворюваних подій. Люди на війні зовсім не потребували документованої "правди" — вони її знали й без кіно. Найчутливіші митці тонко вловлювали цю особливість глядацької психології, а відтак чимало фільмів відзначалися доволі високим рівнем умовності. Серед них і фактично перший український ігровий фільм воєнної доби "Партизани в степах України" (1942), поставлений І. Савченком за п'єсою О. Корнійчука, хоча режисеру і не вдалося збалансувати умовність комедійної фабули і прагнення дати реалістичне тло війни.

Уже по війні Савченко поставить батальну картину "Третій удар" (1948), де Кримську операцію буде показано з усією можливою на той час достовірністю. На жаль, догматика жанру воєнної епопеї суттєво обмежила автора — перед нами постає здебільшого радянський генералітет, саме уособлення державної моці й мудрості. Сміховий аспект (на відміну від "Богдана Хмельницького") практично повністю зникає, що схематизує оповідь, робить її надмірно серйозною і раціоналістичною.

Кадр із фільму "Райдуга" М. Донського.

Кращою картиною тих років справедливо вважається "Райдуга" (1944) *Марка Донського* (1901—1981), поставлена за повістю В. Василевської. Як на ті часи фільм вражав своєю реалістичністю — не випадково у знаменитій праці Р. Росселіні "Рим — відкрите місто" трапляються цитати із "Райдуги"; італійські неореалісти вважали Донського за свого предтечу. Хоча сьогодні українське село, зняте під Ашхабадом, виглядає дещо декоративно, а манера виконання ролі головної героїні Н. Ужвій вражає завищеною екзальтацією. Одначе історія партизанки Олени Костюк, захопленої в полон разом із щойно народженою дитиною, розказана з рідкісною пристрастю й справжньою, нітрохи не фальшивою патетикою. Центральний образ відточено до символу усього народу, жертовного й мужнього, незламного й незрадливого, незважаючи на

Кадр із фільму "Райдуга" М. Донського.

нелюдські муки. Не дивно, що картина з великим пієтетом була сприйнята в країнах Заходу, хоча присудження їй премії "Оскар" як кращому зарубіжному фільму року (що незрідка в існуючій літературі видається за доконаний факт) є насправді поширеною вигадкою (приз був, одначе інший — Асоціації радіо і телебачення США).

Окрім "Райдуги", Донськой екранізував також першу частину роману М. Островського "Як гартувалася сталь" (1942) та повість Б. Горбатова "Нескорені" (1945); остання знімалася вже у Києві за участі видатних акторів А. Бучми та В. Зускіна. Разом ці фільми склали своєрідну трилогію про випробування війною, про народ, котрий ствердився у війні як незборима духовна цілісність.

Близький за задумом був і кіносценарій О. Довженка "Україна в огні" (1942—1943). Одначе масштаби всенародної, національної катастрофи настільки вразили митця, що він наважився порушити канони державної міфології. Держава з її чільними атрибутами (вождь, армія) зраджує народ, який стає на край безодні. Фікцією, облудою виявляється і духовне братство самого народу, котре в системі координат тієї самої міфології виступало (і у фільмах Довженка!) як основа єдності держави. Порятувати може лиш звернення до вічних і непроминущих цінностей, витворених у лоні патріархального сільського буття — такою видається логіка авторських роздумів і переживань...

30 січня 1944 р. "Україну в огні" було обговорено (в присутності автора і кількох діячів української культури) на засіданні за участі членів політбюро ЦК ВКП(б) і самого Й. Сталіна. Присуд вождя був однозначний: "Это попытка ревизовать ленинизм, это вылазка против нашей партии, против Советской власти, против колхозного крестьянства, против нашей национальной политики. Книга отражает враждебную идеологию у автора" [13]. Невдовзі Довженка було знято з усіх посад (у тому числі й художнього керівника Київської

[13] *Довженко О.* Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. — Київ, 1994. — С. 34.

кіностудії). Відтоді йому наказано лишатися у Москві, що було своєрідним засланням; до Києва не дозволили повернутися навіть після смерті Сталіна.

Хоча й частково, однак Довженкові вдалося в чомусь реалізувати задум кіноповісті у документальному фільмі "Битва за нашу Радянську Україну" (1943). Його майже не заторкнув фальшивий державницький пафос, у ньому відтворено правдиві сторінки людських страждань, жахливої всенародної трагедії. На жаль, наступний фільм — "Перемога на Правобережній Україні" (1945) — уже позначений тими змінами, які спостерігалися в офіціозній пропаганді кінця війни. Держава і її атрибутика виступають у ролі головних героїв, що рятують народ від загибелі.

У повоєнний період Довженкові вдалося завершити лише один фільм — "Мічурін" (Мосфільм, 1948). Спотворений численними переробками, він, зрештою, є оповіддю про людину, котра кинула виклик Богу й Природі, вирішивши змінити закони останньої. Драма Мічуріна в картині полягає в тому, що природа не скоряється, "революційний процес" не відбувається. На щастя, революція приходить у людське суспільство й осяює старість відважного вченого...

Фільм сподобався Сталіну — чи ж не тому, що пізнав самого себе в центральному персонажеві? Адже так само прагнув змінити природу, тільки людини, так само зустрічав нерозуміння й опір, так само, зрештою, дочекався визнання. Навряд чи Довженко свідомо вибудовував саме такий образ, однак перед нами справді зображення "авангардиста" від науки. Власне, сам митець поділяв ілюзії свого героя, віру в можливість революційних перемін у природі й суспільстві. Не випадково ж смерть застає Довженка в момент, коли розпочиналася робота над фільмом "Поема про море" — епічною розповіддю про перетворювальний вплив людини на природу. У сценарії йдеться про те, як села з усім своїм убогим скарбом ідуть під воду, люди переїжджають у нові житла, аби почати життя з нуля. Те, чим жило величезне народне тіло, одержує жирну "двійку". Соцреалістичне мистецтво закликало забути старі сни, сісти в новенький поїзд або пароплав і поплисти у світле майбутнє. Хоча минулого й шкода, та, головним чином, з міркувань суто естетичних — багато справжньої краси було у старих обрядах і способі життя в цілому.

Із цього ряду випадає Довженкова кіноповість "Зачарована Десна" (уже після смерті автора її поставить дружина режисера Ю. Солнцева). У ній бачимо занурення в глибини того несвідомо гармонійного життя, що нині уже виглядає сном. І тут ще одна прихована рима, або ж перегук, із сюрреалістичними стратегіями. Бо життя те побачене очима дитини, авторське око знімає усі пізніші нашарування, аби повернути "первозданний-дикий вигляд" (А. Бретон). Тут усе виглядає казково неправдоподібно і гіперболічно. Взаправду сон про часи епічні і домоткані. Тут свої концентровані сни — про лева, скажімо, що бродить Деснянськими берегами. Українці тут не рефлектують, вони навіть не знають, що вони українці ("Хто ж його знає, хто ми?" — відповідає батько малому Сашкові), одначе це анітрохи не дратує автора — швидше навпаки, розчулює. Так, йому вже не хочеться підривати це майже рослинне, блаженне існування, у нього з'являється відчуття, що оце воно і є — квінтесенція якщо не загальносвітового, то принаймні українського буття. Чи не тому, що пародіювання того глибинного колективного підсвідомого і будівництво великого міфу про щастя інду-

Марк Донськой.

стріалізації принесли надто багато безповоротних втрат саме у сфері людського, гуманітарного? На руїнах старого виникла Велика Індустрія, але одночасно і майже карикатурна, одномірна людина з керованими рефлексами і потребами.

У перші повоєнні роки українське кіно переживає тяжкі часи. Це період так званого "малокартиння", коли фільмовиробництво було скорочено до мінімуму. Фільми дозволялося ставити тільки визнаним майстрам, молоді були змушені працювати асистентами й помічниками, роками чекаючи хоча б невеликої самостійної роботи. Серед очевидних здобутків того часу — пригодницький фільм Б. Барнета "Подвиг розвідника" (1947), знятий відповідно до тодішньої стильової моди у павільйонах і відтак позначений умовністю своєї зображальної естетики (оператором був Д. Демуцький, котрий повернувся після двох арештів і заслання в Ташкенті в Україну). Один із найцікавіших і найпрофесійніших українських режисерів, відомий мариніст В. Браун поставив фільми "Голубі дороги" (1947) та "У мирні дні" (1950). Подією став "Тарас Шевченко" (1951) у постановці І. Савченка.

Остання картина вписувалася в ряд фільмів, покликаних проілюструвати роль видатної особистості в історії. Обов'язковим при цьому було підкреслення ролі Росії, російської держави та її діячів у розвитку національних "окраїн". Усе це ми й бачимо у фільмі Савченка, змушеного виконувати усі вказівки "згори" (їх було понад сотню, що, зрештою, закінчилося трагічно — смертю замученого режисера від серцевої недостатності). На щастя, випадають із фільмової стилістики епізоди, пов'язані з Шевченковою солдатчиною. Тут немає ніякої заданості; про драму поета, що потрапив у неволю, розповідається просто й сильно (у ролі Шевченка — молодий тоді актор С. Бондарчук). Камері Демуцького вдається підсилити й увиразнити деякі психологічні нюанси через окремі пластичні рішення пейзажних кадрів, нагадавши про те, що кіно належить до зображальних мистецтв.

Домінантою слова, літературністю й театральністю позначені фільми початку 50-х рр. Нерідко кіно повинно було просто ілюструвати словесний або ж театральний текст. Не випадково, що саме у ці роки одним із основних жанрів є фільми-вистави: "В степах України" (1952, режисери — Г. Юра, Т. Левчук), "Украдене щастя" (1952, Г. Юра, І. Шмарук), "Калиновий гай" (1953, Т. Левчук). Крім того, екранізуються класичні літературні твори — "Земля" Ольги Кобилянської (1954, А. Бучма, О. Швачко), "Мати" Максима Горького (1955, М. Донськой), "Мальва" (1956, В. Браун)... У середині 50-х стала очевидною потреба пошуку нових можливостей кіномови — експлуатація архаїки, як і звернення до набутків інших мистецтв, успіху не приносили. Хоча — парадокс доби! — фільми періоду "малокартиння" охоче дивилися глядачі.

Напевно й тому, що в чомусь вельми суттєвому вони потурали образу життя, який склався у масовій свідомості.

Від середини 50-х рр. починається новий етап у розвитку кінематографа. Різко збільшуються обсяги кіновиробництва, в режисуру приходять нові імена. Помітний вплив на пошуки кіномови мали фільми італійських неореалістів (котрі, до речі, ніколи не забували підкреслити роль О. Довженка і М. Донського у становленні їх кіноестетики). Увага до подробиць повсякденного життя, поява героїв непоказної і негероїчної вдачі (хай навіть на периферії сюжету, як у фільмі В. Івченка та І. Шмарука "Доля Марини" (1954), в якому дебютував Л. Биков), реалістичність мотивувань поведінки персонажів — ці особливості говорили на користь доволі кардинальних змін. Хоча їх і не можна назвати революційними. Скажімо, у фільмах М. Хуцієва, який починав свою роботу в кіно на Одеській кіностудії, бачимо не тільки підкреслену прозаїчність стилістики, а й особливий ліризм, у чомусь близький кращим фільмам 40 — початку 50-х рр. "Весна на Зарічній вулиці" (1956) обдаровувала глядачів нехитрою історією про кохання молодих людей, про весну і надію на краще. Цією надією тоді жили мільйони людей — настали часи "відлиги", розмерзалася крига тоталітаризму, воскресали прості людські істини. Уже не обов'язковим було ритуальне включення до великодержавного братства — простий солдат Федір (В. Шукшин) повертався з війни і творив сім'ю, свій інтимний космос зі своїми драмами і переживаннями. Йдеться про фільм Хуцієва "Два Федори" (1959), де життя вертає на круги своя, до простих і вічних цінностей, у яких і пізнається справжня поезія буття.

У фільмах О. Алова і В. Наумова (вони, як і Хуцієв, були учнями Савченка і починали свою діяльність у кіно в Україні) "Тривожна молодість" (1955), "Павло Корчагін" (1957) постає матеріал героїчний — громадянська війна. Однак режисери займали вочевидь полемічну стосовно кіно 30—40-х рр. позицію, ніби повертаючись у юність своїх батьків. Це стане потім, уже в 60-ті рр., загальником, характерною прикметою покоління шістдесятників — уявлення про необхідність почати революцію з початку, мало не від самого пострілу "Аврори" (на цьому наполягатимуть, наприклад, герої фільму "Комісари" М. Мащенка, що з'явився на екранах 1971 р.). Тоді ж, у середині 50-х, подібний погляд був новим, підкріплювався він і мало не демонстративним зверненням до поетичного арсеналу кіно 20-х рр.: експресивний монтаж, підкреслена незвичність ракурсів, різкуваті зміни ритму.

Приплив молодих творчих сил на українські кіностудії, дух полеміки, принесений ними, спонукав і режисерів старших поколінь поновити свої зображальні засоби. Так сталося, зокрема, з М. Донським, тодішнім художнім керівником Київської кіностудії, котрий несподівано для багатьох створює фільм "Дорогою ціною" (1957) за однойменною повістю М. Коцюбинського. У ньому зустрічається багато з того, що потім визначить новаторські пошуки в українському, грузинському, російському кіно 60-х: особлива експресивність зображення, живописність кадру, лаконізм фабули, що тяжіє до притчі...

У ці ж роки повернеться до кінорежисури І. Кавалерідзе, одначе його фільми "Григорій Сковорода" (1958) та "Повія" (1961, за однойменним романом Панаса Мирного) виявилися доволі архаїчними й малоцікавими, мало чим нагадуючи автора "Перекопу" та "Штурмових ночей".

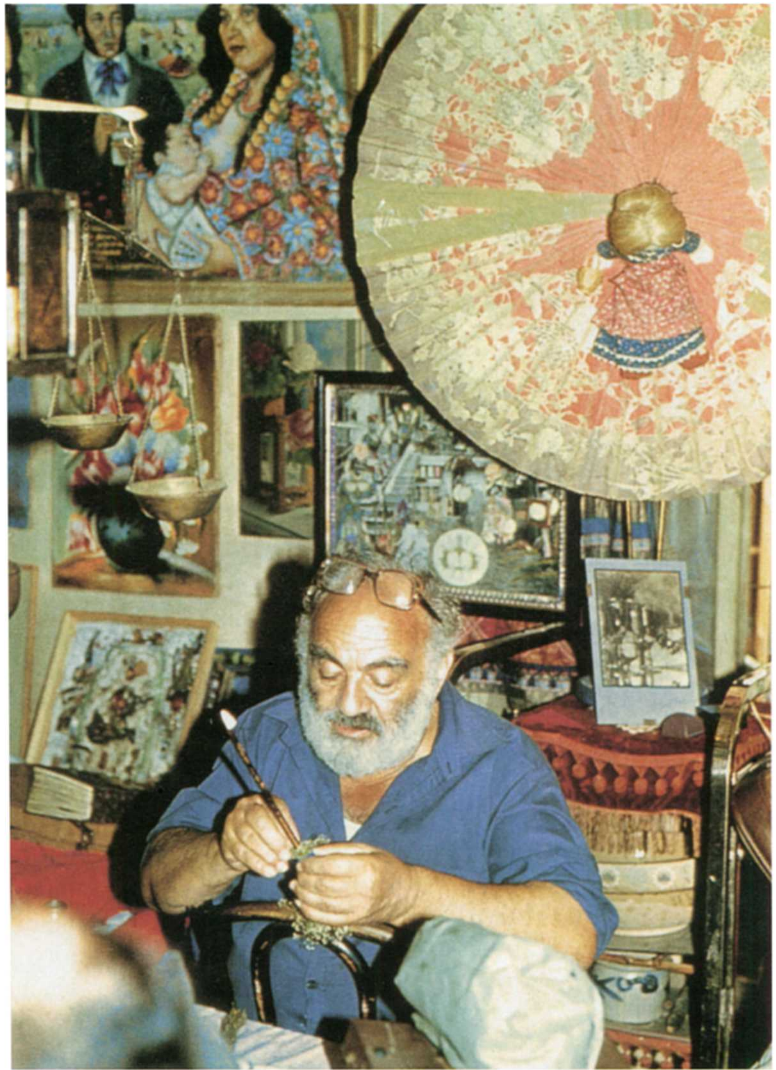
Досить цікавими, такими, що викликали глядацький інтерес, були кінострічки В. Івченка, в минулому театрального режисера, — пригодницька "Надзвичайна подія" (1959, один із лідерів тодішнього всесоюзного прокату), поетична "Лісова пісня" (1962, екранізація однойменної драми Лесі Українки), кінодрама "Гадюка" (1967). Традиційними засобами, як правило, послуговувався Т. Левчук у фільмах "Іван Франко" (1956), "Киянка" (1958), "Закон Антарктиди" (1962), "Два роки над прірвою" (1966).

До традиціоналістів належав і В. Іванов у своїх фільмах "Сто тисяч" (1959), "Довбуш" (1961). В останньому маємо професіонально викладену пригодницьку фабулу з акцентом на живописності історичного та власне пейзажного фону (операторська робота В. Ілленка). У наступній своїй роботі, екранізації п'єси Михайла Старицького та Івана Нечуя-Левицького "За двома зайцями" (1961), режисер постав у новій якості. Прекрасний, що називається "самогральний", сюжет п'єси добре вписано в побут Києва початку минулого століття. Міняється звичний спосіб життя, у нього входять нові поняття й реалії, чим намагається скористатися перукар Голохвостий (О. Борисов). Після веселих перипетій його залицянь до Проні Прокопівни (М. Криницина) та Галі (Н. Наум) усе закінчується викриттям симпатичного шахрая...

Вийшло те, що нерідко називають народною комедією. Персонажі фільму існують в атмосфері постійного свята, співів і танців, веселих розіграшів, ярмаркового колективного видовища. Шахрайство тут приречене, оскільки колектив контролює поведінку кожного. Втім його "цензура" зовсім не обтяжлива. Усі конфлікти вирішуються по справедливості, просто і радісно. Здоровий ярмарковий гумор панує у фільмі, ніби провіщаючи близькі переміни в українському кіно, такому "насупленому" й надміру епічному, оплутаному численними табу. Фільм не одразу завоював широку аудиторію, тільки з кінця 80-х він входить до числа найулюбленіших (його герої та чільні колізії вочевидь зримувалися з "базарно-ринковими" реаліями новітніх часів). Утім, можливо, саме він був тією "останньою краплею", котра й підточила архаїчну, усереднену мову тодішнього українського екрана, відкривши нові, небачені доти обшири.

Подією спершу видався фільм В. Денисенка "Сон" (1964), котрий розповідав про молодого Тараса Шевченка. Денисенко, уже відомий за фільмами "Солдатка" (1959), "Роман і Франческа" (1960), "Мовчать тільки статуї" (1962), зробив цікаву спробу поєднати біографічну фабулу з особливостями поетичного мислення свого героя. Це було незвичним і могло б вивершитись новаторською картиною, однак неувага до зображення, що є тут цілком традиційним і статичним, певною мірою знизили рівень фільму. Справді новаторською виявилася пізніша робота Денисенка "Совість" (1969), здійснена у співпраці з письменником Василем Земляком і тоді ж покладена "на полицю". Гострота морального вибору героя (жертва в ім'я інших), напрочуд цікаве зображальне рішення (оператор — О. Деряжний), в якому пластично фіксується ірреальний стан персонажів, сконденсована, насичена фабула — все це кращим чином представило непересічну особистість режисера, котрий завжди тяжів до поетичної філософської мови і водночас психологізму в потрактуванні персонажів.

У 1964 р. закінчує роботу над фільмом і група, очолювана режисером *Сергієм Параджановим* (1924—1990). Доти мало хто знав і пам'ятав це ім'я, оскільки його попередні фільми "Андрієш"



Сергій Параджанов.

(1955), "Перший парубок" (1959), "Українська рапсодія" (1961), "Квітка на камені" (1962) пройшли майже непоміченими. Єдине, що звертало увагу, — наполегливість у пошуках первинного, ще необробленого, "не названого" культурою матеріалу. І ось — "Тіні забутих предків", екранізація відомої повісті Коцюбинського.

Втім у підсумку фільм важко назвати екранізацією. За визначенням самого режисера, автори "відступили від Коцюбинського і, певно, не могли інакше. Ми хотіли пробитися вглиб, до джерел повісті — до тієї стихії, що породила її" [14]. Класик же, довголітній неперевершений авторитет, був поставлений під сумнів як провідник, носій однієї всепоглинаючої метамови, що дає можливість портретувати образ культури.

[14] *Параджанов С.* Вечное движение // Искусство кино. — 1966. — № 1. — С. 65.

У процесі зйомок, за тим же визнанням постановника, "кіношне" мислення весь час нагадувало про себе. Хотілося "редагувати" природу. На щастя, самі гуцули, котрі знімалися в картині, доволі жорстко контролювали процес роботи над фільмом. Вони вимагали "абсолютної правди" — коли вже записано в сценарії, що ховають Петра, то в домовині і мусить лежати саме Петро і до того ж хороший чоловік, а не який-небудь.

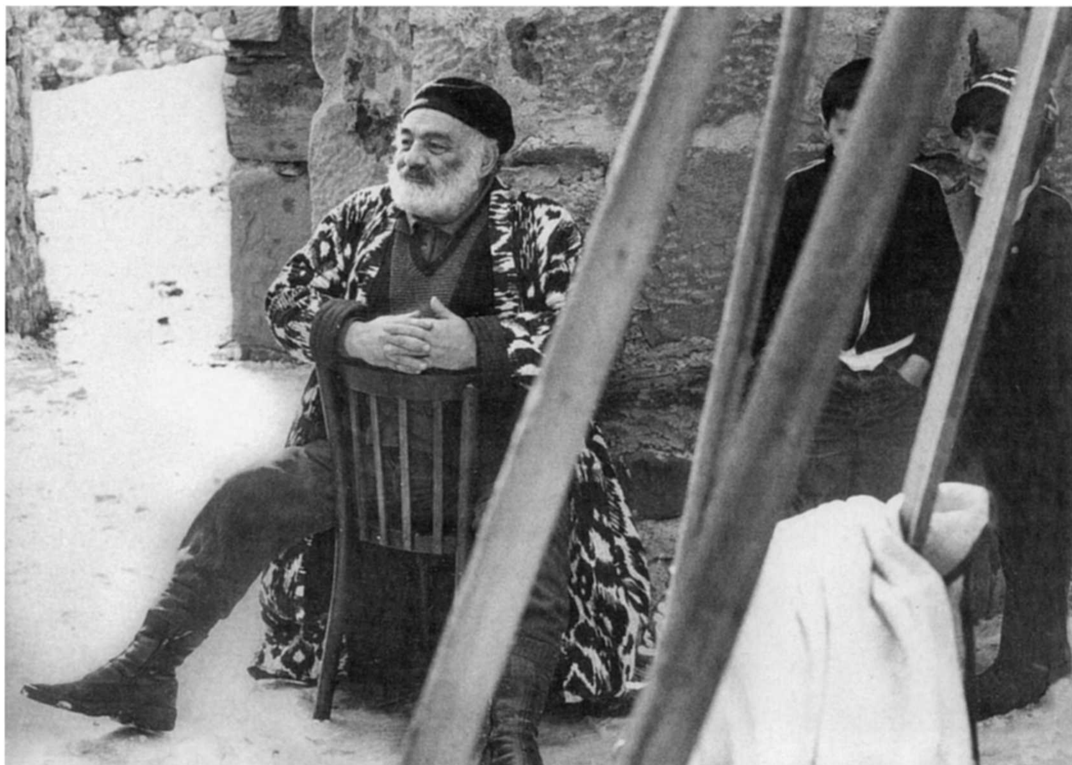
У прагненні "редагувати" природу виявляла себе звична парадигма мови і мислення. Добре, що у зйомках брали участь гуцули, безпосередні носії мови міфу, обряду, ритуалу, які не дозволяли підмінити їх звичною словесно-лінійною мовою. Власне, напевно ж вони й відіграли вирішальну роль в усвідомленні групою сенсу, структури міфу, мови язичників, наших "забутих предків". Їхня мова справді в той момент була забута, викреслена з життя культури, через її посередництво практично ніщо тоді не транслювалося в культурний ефір нації. Точніше сказати, випадки такого транслювання не були "узаконені", належали до периферійних явищ буття культури. Поява "Тіней забутих предків" Параджанова (оператор — Ю. Іллєнко, художники — Г. Якутович і М. Раковський, композитор — М. Скорик, актори — І. Миколайчук, Л. Кадочникова, М. Гринько, В. Єнгібаров, Н. Алісова) здійснила впродовж кількох років революційний вплив на саме структурне облаштування національної культури (поряд з іншими явищами літературно-мистецького життя).

У "Тінях..." запропоновано не просто новий текст, а й нову метамодель творчого процесу. У старій передбачалося ілюструвати той чи інший епізод, викладений засобами слова (того самого "тематичного завдання", лібрето). Виходило щось на зразок "рухомих картинок" у дусі передвижників, коли зворотний переклад з екранної мови на мову словесну давав точнісінько такий самий текст. Автор літературного тексту мислився тим самим як деміург, творець первинної, такої, що далі не розкладається на елементи, реальності.

Фільм Параджанова поставив поза законом постать попередника, деміурга: за законами міфу є лиш глибинні структури, котрі орудують людьми, серед яких не може бути "авторів". Власне, звертаючись до історії написання "Тіней..." самим Коцюбинським, виявляєш, що саме так було і з ним. Занурюючись в атмосферу колективних дійств гуцулів, він виявляв їхню магічну силу, їхній магічний вплив на своє світобачення. Письменник, включаючись до обряду, мимоволі ставав його учасником і провідником, хоча й потребував спеціальних зусиль, аби дорозумітись до мови, яка не була йому добре знайомою.

У цьому й полягав один із парадоксів Параджанова: проголошений лідером авторського кіно, він своїми фільмами поставив під сумнів саму категорію авторства як таку. Ніхто не писав лібрето для цього вічнопрекрасного пластичного видива — його фотографію просто слід обережно відзняти своїми зіницями й перенести це сновидіння на кіноплівку. А перегляд фільму і є чимось на зразок колективного сну — тут також не бажано виявляти авторську сваволю...

Звідси й демонстративна неувага й неповага Параджанова до слова як до елемента принципово іншої культурної галактики. У цьому розумінні його космос є попередником того світу, котрий був героєм авангардистів 20—30-х рр. Адже в них майже незмінно колектив складається навколо слова, пророчого слова, пробиваючись до нього із темряви "дословесного" буття. Улюблений герой цього кіно той, хто долає "тем-



Сергій Параджанов.

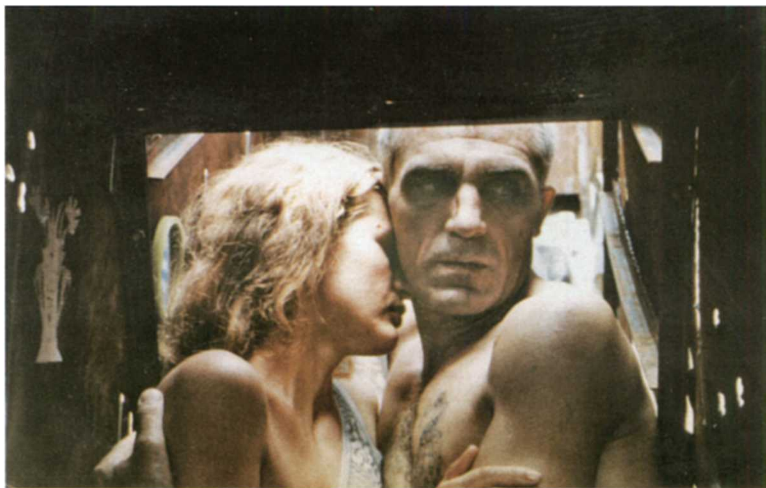
ноту" і "німоту", дістаючись "світла" й "слова", що відкриває дорогу у ясне, просвітлене майбутнє.

У Параджанова, навпаки, — герой повертається в дословесний, у чомусь "досвідомий" стан, занурюючись у блаженну й інтимно прогріту німоту й темноту. Так відбувається з Іваном Палійчуком у "Тінях...", з героями так і не поставлених "Київських фресок" (залишились кінопроби, відзняті 1966 р. оператором О. Антипенком), саме цим, на наш погляд, зацікавив режисера оповідач з новели Коцюбинського "Інтермецо" (сценарій за її мотивами 1970 р., на жаль, так і не був поставлений). А згадаймо Поета із "Кольору гранату" (Вірменфільм, 1969 р.)...

Однією з фундаментальних культурних стратегій, заявлених фільмом Параджанова, і є те, що тут мова і мовлення людей адекватні, суголосні Природі, відтак у мисленні та поведінці людей усе мусить відображатися адекватно. Знак є відбитком реального світу, він працює лише в тих випадках, коли поєднаний з дією, спрямованою на визначений об'єкт. Тому буття тут є мовою, тією самою, якою говорить людина з непокаламученою свідомістю, свідомістю, не засміченою порожніми, нікчемними ідеологемами.

Початок 60-х рр. у СРСР — це час, коли радянська обрядність почала втрачати силу. Чахло й ідеологічно насичене слово, що заклинало майбутнє, волало до нього як до єдиного виправдання недосконалості сьогодення. Те, що нібито належало до нових культурних та ідеологічних стратегій і відтак мало замінити старі засоби реалізації підсвідомих прагнень, вочевидь, пробуксо-

Кадри з фільму "Тіні забутих предків" С. Параджанова.



Кадр із фільму "Лебедине озеро. Зона" Ю. Іллєнка.

вувало. Тим більшим одкровенням стало відкриття фільмом тієї реальності — живої реальності, якою є начебто архаїчний шар свідомості.

Камера оператора Ю. Іллєнка у "Тінях..." виявилася спроможною проникнути й у підсвідомість окремої людини. Саме в подібних епізодах ми знову, вперше після Довженкових стрічок, знаходимо риси сюрреалістичної поетики. Частіше за все це вловлення роботи підсвідомості в пограничний момент, на рубежі життя і смерті. От гине від удару по голові батько Івана, і перед його внутрішнім зором спалахують силуети червоних коней, що пролітають повільно. Після такого ж удару по голові починається агонія в його сина — і в страшному напівсні він повільно занурюється в царство мертвих, де зустрічається зі своєю коханою Марічкою...

Власне, ще після смерті Марічки Іван занурюється в якусь нірвану. Звідти його намагаються усім патріархальним гуртом витягти, але він усе ще перебуває в стані загальмованості, напівсну. Він, людина, зліплена з колективістської душі і тіла, випадає в індивідуальний простір, на саме його дно. За кадром і в кадрі звучить багатоголосся його одноплемінників, своєрідний хор, що намагається віднайти рецепт ліків від самотності. Женити — ото найпростіше. Повернути в коло циклічного, сільськогосподарського життя. Проте знову і знову свідомість Івана виявляє в собі пробоїни, отвори, через які виливається його душа. Вона противиться, вона більше не може існувати в цьому колективістському здоровому тілі.

Здоровому, так, адже воно по-справжньому красиве. Красиве тілесно, матеріально. Та людина уже відчула іншу реальність, куди слідом за коханою і рушить. На жаль, та реальність смертельна, там — небуття. Одначе душа обирає смерть, а з нею — свободу, не обтяжену нічим, якусь надреальність, що підриває звичні уявлення про людське життя.

У соцреалістичному мистецтві героєм є людина, що пробивається з власної недосконалості, із "німоти" і "темноти" до "слова" і "світла". У Параджанова бачимо щось протилежне — людина повертається в дословесну "темноту" з тим, аби віднайти самого себе, якісь фундаментальніші цінності. На світлі, на сонці, під колективістським контролем відбувається надто багато потвор-

ного і страшного. Утопія побудови світу на розумних, контрольованих раціо началах, дискредитована. Бунт проти цього — багато в чому сюрреалістський бунт. Виникає установка на іншу психічну, світоглядну, ідеологічну реальність. Ту, що не керується раціональними засобами, до неї неможливо прикріпити нитки, за допомогою яких ляльководи намагаються нами керувати.

Уже через рік після "Тіней..." *Юрій Іллєнко* (1936—2010) зніме, уже як режисер, картину "Криниця для спраглих". Він обере нетрадиційний для України сільський пейзаж. Замість біленьких хат, що потопають у зелені й квіті яблуневих і вишневих садів, грудастих квітучих молодиць ми бачимо село, котре заносить піском і де залишилися самі лишень старі люди. Інші розлетілися хто куди, але неодмінно у великі й малі міста.

Дід Левко Сердюк також залишився сам, без дітей... Від розпачу він розсилає телеграми про свою смерть. Діти з'їжджаються і проводять один день із батьком. Тільки неживі вони якісь, навіть коли починають жартувати і гратися. У їхньому дитинстві було не так — тому старий і чує, внутрішнім слухом своїм, дитячі голоси. Тоді вони були єдиним цілим, батьки і діти, а тепер їх не дослухаєшся, не втрапляють у резонанс. Хіба що через поріг смерті хтось руку подасть — як в епізоді, коли приходить повідомлення про загибель сина-льотчика.

Смерть узагалі тут не розділяє, а з'єднує. Дружина померла давно, проте усе ще носить воду з криниці, яку чистить Левко. Суто сюрреалістичний прийом — спілкування з мертвими за допомогою сновидінь, що руйнують звичні зв'язки. У дні сьогоднішньому минуле, мертве опредмечується у щось неорганічне, стверділе. Солдати війни — у сні, у спогаді живі й справжні. Тільки їх знеособили, позбавили плоті, поставили

Кадри з фільму "Вечір на Івана Купала" Ю. Іллєнка.

на п'єдестал у вигляді потворного пам'ятника. Відтак сюрреальні сни протистоять начебто документальній сучасній реальності, із якої пішла жива вода пам'яті, пішла сама ця пам'ять. Вихід один — повернутися до початків, народжувати нових дітей і нове життя.

У фіналі дід переносить яблуню на нове місце, а за ним йде вагітна невістка. У неї починаються пологи, вона з усмішкою прислухається до імпульсів нового життя... Оптимістичний фінал трагічної, по суті, картини. Її недарма тоді вже, у 1965-му, заборонили спеціальною постановою ЦК Компартії України. Вийшовши в прокат уже в "перебудовному" 87-му, вона вразила подібністю тим пейзажам, що бачили тоді у фільмах і телепрограмах про Чорнобильську катастрофу. Вона була вгадана Іллєнком — та реальність, якої ще ніби не було, але котра вже існувала. Режисер спробував підірвати той еволюційний процес, що призвів до Чорнобиля, одначе сила мистецтва була пригнічена, репресована.

Фільм Іллєнка у критиці було потрактовано як авангардизм, хоча в ньому домінують ірреальні, ірраціональні мотиви. Проте, коли брати авангардизм як загальноєвропейське явище, в ньому також знаходяться суголосні за світоглядом твори і автори. Характерним є і наступний Іллєнків фільм "Вечір на Івана Купала" (1968, оператор — В. Іллєнко, художники — П. Максименко, В. Новаков) за твором Гоголя, де, согрішивши, герой повертається у пітьму підсвідомості й безумства. Це оповідь про своєрідну втечу від колективної "цензури", від моралістського контролю — подібний мотив зреалізується у пізнішій стрічці Іллєнка "Лебедине озеро. Зона" (1990), поставленій за ідеєю Параджанова.

Близький за потрактуванням сюжет одного із шедеврів шістдесятників — фільму Артура Войтецького "З нудьги" за оповіданням Максима Горького (1968) — слово убиває, від нього тікають безвісти, на той світ. А у "Камінному хресті" (1968) Леоніда Осики, поставленому за оповіданнями В. Стефаника (сценарій І. Драча, оператор — В. Квас), з вражаючою пластичною силою й психологічною виразністю оповідається притча про залишення людьми рідної землі, домівки, які втратили притягальну силу і спроможність живити і радувати людину. Не випадковим є те, що у фільмах авторів напряму, названого у критиці поетичним кіно, так багато німих і божевільних, "темних" людей. Повторимо: тут бачиться пряма полеміка з кінематографом соціалістичного реалізму, соціалістичного ідеалу, котрий оспівував, підносив прагнення до світла, до віщого слова. Та у 60-ті рр. був уже інший досвід та інші виміри то-

го слова — від нього слід було повернутися до самого себе...

На матеріалі російської літературної класики і сучасного життя близьку інтерпретацію еволюції людини запропонував Р. Балаян у фільмах "Бирюк" (1977) за твором І. Тургенєва та "Польоти уві сні та наяву" (1981, оператор обох фільмів — В. Калюта), де герой ніби вертається до стану ембріона, зародка.

В акторських та режисерських роботах *Івана Миколайчука* (1941—1987) також прозирає знайомий світоглядний мотив. Для людини тут природніше втратити пам'ять, аніж жити за приписами навколишнього світу, законами, що суперечать життєвим переконанням. Не випадковим є інтерес Миколайчука до психіатрії, перебігу психічних захво-

Кадри з фільму "Камінний хрест" Л. Осики.

Кадри з фільму "Польоти уві сні та наяву" Р. Балаяна.

рювань. Двічі цей матеріал стане основою розроблених ним заявок майбутніх сценаріїв — "Чиста дошка" і "Кувала зозуля у бабине літо...". Останній мав стати розповіддю про солдата, до якого через багато років після війни повертається втрачена пам'ять. Чимось близьким до цих нереалізованих задумів став фільм Миколайчука "Така тепла, така пізня осінь" (1982). Його герой, Майкл Руснак, на схилі літ приїздить на рідну землю, звідки виїхав колись до Канади. І сліпне. Екран пам'яті, щойно наповнивши свою плоть живими барвами й звуками, знову тьмяніє, знову обертається чисто духовними символами.

Є щось глобальне у цьому магістральному для нашого кіно останніх

Кадри з фільму "Білий птах з чорною ознакою" Ю. Іллєнка.

десятиліть сюжеті, сліди глибокої трагедії, стояння на краю безодні, тих часів, коли Україна була в огні. Знов і знов поновлюючи в пам'яті ці колізії, кіномитці прагнуть витіснити, "викурити", вибілити на екранному полотні все болюче й пекуче, аби позбутися родових національних травм. До мистецького та світоглядного осмислення колізій національного минулого приєднувалися кращі стрічки 60—80-х: "Хто повернеться — долюбить" (1966), "Захар Беркут" (1971, за повістю І. Франка), "Білий птах з чорною ознакою" (1971) Ю. Іллєнка, "Тривожний місяць вересень" (1975) Л. Осики, "Білі хмари" (1968, за повістю О. Сизоненка) Р. Сергієнка, "Анничка" (1968) Б. Івченка, "Хліб і сіль" (1970, за романом М. Стельмаха) Г. Кохана, "Іду до тебе" (1971) М. Мащенка, "Ати-бати, йшли солдати" (1976) Л. Бикова, "Високий перевал" (1981) В. Денисенка, "Миргород та його мешканці" (1983, за творами М. Гоголя) М. Іллєнка, "Що записано в книгу життя" (1989, за оповіданням М. Коцюбинського) О. Денисенка, "Камінна душа" (1989, за повістю Г. Хоткевича) С. Клименка...

Утім згадаймо тут і "За двома зайцями" В. Іванова, "Вавилон XX" І. Миколайчука (1980, за романом Василя Земляка "Лебедина зграя"), "Пропала грамота" (1972, за повістю М. Гоголя) Б. Івченка, де застосовано жанровий код вертепної драми. Низ і верх співіснують у площині одного фільму, історична драма подається і в своєму зниженому, сміховому варіанті.

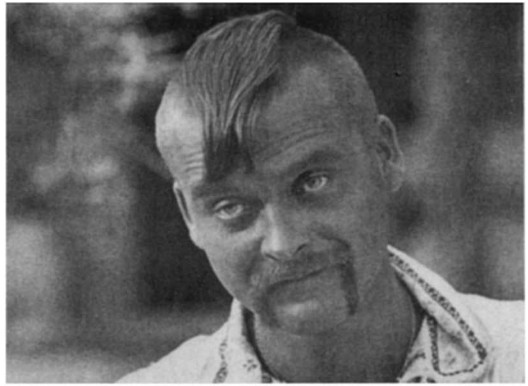
Анімаційне кіно. Останній принцип нерідко бачимо в іншому секторі вітчизняної екранної культури — українському анімаційному кіно, де упродовж всієї своєї історії було вільніше сміятися й плакати над власним життям. Анімація в

Україні існує від середини 20-х рр., коли художник *В'ячеслав Левандовський* (1897—1962) та кілька його колег заснували мультиплікаційну майстерню при ВУФКУ. Згодом з'являються фільми "Казка про солом'яного бичка" (1927), "Казка про білку-хазяєчку та мишку-лиходієчку" (1928) В. Левандовського, "Мурзилка в Африці" (1934), "Тук-Тук та його товариш Жук" (1935) Є. Горбача та С. Гуєцького, "Лісова угода" (1937), "Заборонений папуга" (1939) І. Лазарчука...

По війні виробництво анімаційних фільмів було поновлено тільки на початку 60-х рр., коли на кіностудії "Київнаукфільм" було створено об'єднання мультиплікації, куди прийшли працювати обдаровані художники. Це трапилося у часи порівняно ліберальні. А крім того, анімація вважалася прихистком кіно для дітей, тож великих цензурних обмежень тут не існувало.

Згадаймо, скажімо, що тільки аніматорам було дозволено переповісти пригоди запорозьких козаків (знаменитий серіал режисера В. Дахна і художника Е. Кирича, розпочатий у 60-ті та продовжений у наступні десятиліття). Саме у їхніх роботах національне буття поставало і у виразних живописних композиціях ("Лісова пісня", 1976; "Цвіт папороті", 1979, режисер — А. Грачова; "Чумацький шлях", 1980, режисер — В. Гончаров), і у власне казково-епічному вимірі ("Кирило Кожум'яка", 1965; "Сказання про Ігорів похід", 1972, режисер — Н. Василенко), і у тонкій стилізації фольклорних мотивів ("Як жінки чоловіків продавали", 1971; "Ой, куди ж ти ідеш...", 1988, режисер — І. Гурвич), і, зрештою, у вигляді політичної карикатури ("Правда крупним планом", 1987, режисер — В. Гончаров).

Поєднання різного ступеня умовності в межах одного тексту є особливістю багатьох робіт українських аніматорів.



Кадр із фільму "Пропала грамота" Б. Івченка.

Про це ясно промовляють, скажімо, два фільми, зроблені за мотивами віршів І. Драча. Це "Секрет приворотного зілля" (1980) Є. Сивоконя і "Крила" (1983) Д. Черкаського, де виявлено двоярусність побудови образного світу поета. Високе, іноді ледь не релігійне, та побутове, смішне співіснують тут приблизно так, як у народному вертепі.

Балаган, цирк, вертеп, народний анекдот обумовили успіх *Давида Черкаського* (р.н. 1932) у фільмах "Містерія-буфф" (1969), де поєднано епізоди власне анімаційні та зіграні акторами (пафос зіграного розряджається на "нижньому", мальованому майданчику), і "Якого дідька хочеться" (1975). Звідси ж походить стиль і поетика надзвичайно популярних серіалів "Пригоди капітана Врунгеля" (1978) та "Острів скарбів" (1988).

Документальне кіно. На жаль, документальне кіно в Україні ніколи не могло звільнитися від ідеологічного пресу, від ролі "бійця партії" на фронтах "битв" за комунізм. Попри те, професіональний, мистецький рівень вітчизняної документалістики завжди був високим. Досить пригадати хоча б блискучу школу операторів, які з честю витримали немало іспитів на грома-

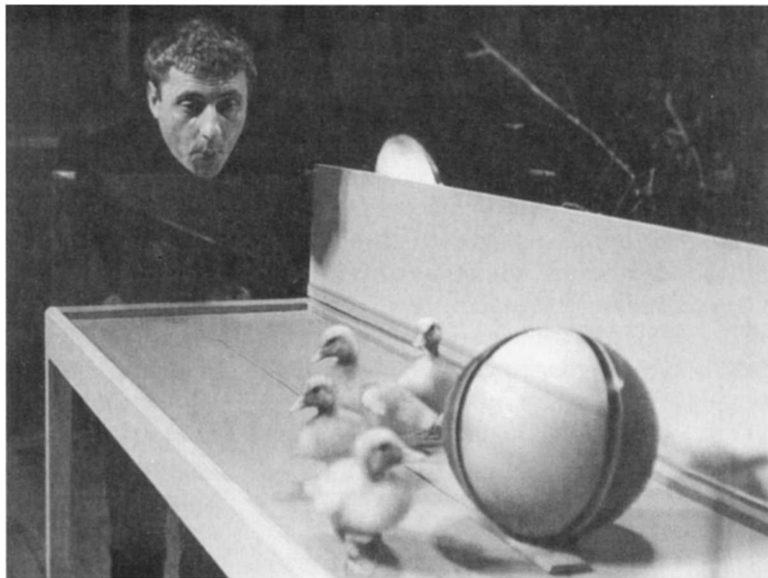
Кадр із фільму "Пропала грамота" Б. Івченка.

дянську та фахову зрілість. М. Биков, І. Гольдштейн, В. Орлянкін, Я. Мєстєчкін та інші брали участь у Великій Вітчизняній війні як фронтові оператори, зокрема саме їхніми зусиллями під керівництвом О. Довженка було створено два епічних документальних полотна — "Битва за нашу Радянську Україну" та "Перемога на Правобережній Україні" (1943—1945).

У 60-ті рр. тиск ідеологічного "верху" трохи послабився, що зумовило появу таких помітних стрічок, як "Керманичі" (1965) І. Грабовського, "Кораблі не вмирають" (1965) М. Юдіна, "Параска Біда та добрі люди" (1967) В. Шкуріна. Одначе у 70-ті документалісти знову змушені "оспівувати" і "стверджувати". Типовою продукцією тих часів були такі витвори, як "Радянська Україна. Від з'їзду до з'їзду" (1975), "Розум, честь і совість епохи" (1977), "Донбас: і немає землі прекраснішої, натхненнішої" (1983) режисера О. Косинова, "П'ять пісень про комуністів" (1975), "З Леніним у серці" (1977), "Марія з Малої землі" (1980) А. Слісаренка... Вершиною цього "комуно-патріотичного" циклу став телевізійний фільм "Мала земля" (1981) за книгою тодішнього генсека Л. Брежнєва, за що українські кінематографісти черговий раз були винагороджені жмутом Шевченківських премій.

Одначе у ті ж роки документалісти Укркінохроніки та Укртелефільму знімають ряд фільмів іншого плану: "Дід Іван із села Річка" (1978), "Маланчине весілля" (1979) О. Коваля, "Україно, пісне моя" (1968), "Золоті литаври" (1971) В. Стороженка, "Лети, лелеко, лети до Раски" (1973) А. Слісаренка, "Суфлер" (1981) І. Гольдштейна... У них на першому плані — прості й земні турботи людини, увага до її особистого життя, поезії її праці. Так готувався прорив, що стався уже в роки "перебудови" 80-х, коли документалісти виявили свою підготовленість не тільки фіксувати перебіг подій суспільного життя, а й аналізувати його чільні тенденції, глибоко проникати у сутність людського світовідчуття, у драму історії.

У 60-ті рр. чи не найвизначніших успіхів в українському кіно досягли майстри студії "Київнаукфільм" (засновано 1941 р.). Тут завжди були професіона-



Кадр із фільму "Чи думають тварини?" Ф. Соболєва.

ли, чиї роботи викликали велику увагу і повагу у світі — досить назвати, скажімо, фільми М. Грачова "Вони бачать знову" (1947), "Слідами невидимих перемог" (1955), "Портрет хірурга" (1965). І все ж у 50-ті діяв "залізний" стандарт агітпропівської стрічки-лекції на задану просвітянську тему, відхилятися від якої було вкрай небажано.

Режисер *Фелікс Соболєв* (1931—1984) здійснив справжню революцію. Замість "кафедральної" лекції він запропонував глядачеві гостру дослідницьку інтригу, фільм-детектив із загадковим фіналом. "Мова тварин" (1967), "Сім кроків за горизонт" (1968), "Чи думають тварини?" (1972) і "Я та інші" (1972) відкрили новий кінематограф, який захоплював і вабив можливістю самому пройти шлях пізнання істини, зазирнути у задзеркалля наукового пошуку. Роботи Соболєва і його послідовників стали фактором світового кінематографічного процесу, надовго визначивши обличчя науково-популярного фільму.

"Наука про привиди" (1969) С. Шульмана, "На межі життя" (1965) і "В. М. Глушков, кібернетик" (1980) А. Серебряникова, "На-та-лі!" (1968) В. Савельєва, "Наближення до істини" (1972) і "Наступ на рак" (1974) В. Підпалого, "Кам'яний живопис" (1967) і "Сотвори своє сонце" (1968) Г. Кохана, "Микола Амосов" (1971) Т. Золоєва, "Подряпина на льоду" (1982) та "Зірка Вавілова" (1984) А. Борсюка, "А мама мене не любить" (1974) і "Контакти" (1976) В. Олендера — ці та ряд інших фільмів принесли студії "Київнаукфільм" славу лідера радянського і світового кіно. А головне — вони представили образ людини-творця, вільної й непокріпаченої, загадкової й непізнаної, що так мало нагадувала "гвинтикові" виміри гуманітарного потенціалу суспільства в літературі і мистецтві 40—50-х рр.

Вихід Київнаукфільму на чільні позиції у світовій ієрархії неігрового кіно багато в чому пояснюється загальною ситуацією в суспільстві 60—70-х рр. Виріс освітній, інтелектуальний рівень масового глядача, у сфері наукових знань посилився інтерес до гуманітарної про-

блематики, зокрема резервів людської психіки. Не випадково у творчості лідера студії Ф. Соболєва домінують три змістових плани: екранне розкриття форм і засобів передання інформації, і не тільки у середовищі людей (та ж "Мова тварин"); механізми витворення і засвоєння нової інформації при задіянні досі невідомих можливостей людського організму ("Дерзайте, ви талановиті!", 1979; "Коли зникають бар'єри", 1980); форми збереження і відтворення пам'яті, або механізми функціонування культури ("Біля джерел людства", 1976).

У підсумку студія почала системно продукувати тексти, які, з одного боку, задовольняли цілком конкретні потреби аудиторії (той самий інтерес до прихованих можливостей людини), а з другого — стимулювали утворення нових засобів породження смислів, семіотичних комплексів, нової, говорячи про ще вищий рівень суспільної свідомості, гуманітарної філософії. Відтак традиційні уявлення про людину і середовище її діяльності набували нових просторових і часових вимірів.

Кіномистецтво 70—90-х років. Опісля пленуму ЦК Компартії України 1974 р., на якому офіційно було заборонено українське поетичне кіно за "етнографізм" (читай "націоналізм") та надмір формальних пошуків, після арешту С. Параджанова та ряду інших акцій, серед яких і зміна керівництва кінематографа (С. Іванова у Держкіно УРСР та В. Цвіркунова на кіностудії імені О. Довженка заступили надійніші "кадри"), в українському кіно запанувала деяка пауза. Хоча не скажеш, що нічого не відбувалося. Так, величезний глядацький успіх спіткав картину Л. Бикова «В бій ідуть тільки "старики"» (1974) з її ностальгією за справжніми, непроминущими людськими цінностями і винятково точною роботою з напрацьованим у мистецтві культурним досвідом. Значним був успіх М. Мащенка у телесеріалі "Як гартувалася сталь" (1973) — після "Комісарів" режисер знову звернувся до романтики громадянської війни, до героїв, що втілювали для багатьох поколінь ідеали лицарства й честі.

У ті роки постала проблема залучення глядача до кінотеатрів — розвиток телевізійного мовлення, поява на телеекранах популярних серіалів спричинились до певного дефіциту публіки в кінозалах. Підкреслимо, що в українському кіно завжди працювали майстри, здатні привернути увагу мільйонів. Досить назвати О. Мішурина ("Літа молодії", 1959; "Королева бензоколонки", 1963; "Від і до", 1976), В. Іванова (окрім "За двома зайцями", це і "Ключі від неба", "Веселі Жабокричі"), Довженкового учня Ю. Тимошенка, котрий разом із Ю. Березіним поставив популярні фільми "Штепсель женить Тарапуньку" (1957), "Їхали ми, їхали" (1962), "Сміханічні пригоди Штепселя і Тарапуньки" (1971), "Суламіф Цибульник" ("Будні карного розшуку" та "Інспектор карного розшуку", 1970, 1973), Г. Габая ("Зелений фургон", 1960), Ю. Лисенка ("Перевірено — мін немає", 1965). Варто згадати й успіх телевізійних фільмів "Бумбараш" (1971) М. Рашеєва і А. Народицького, "Юркові світанки" (1974) М. Іллінського. Одначе у всесоюзному кінопрокаті завжди домінували стрічки Мосфільму — за ними слід було "звіряти курс" решті студій.

Жорсткіше орієнтування на потреби масової аудиторії і було таким "курсом" у другій половині 70 — на початку 80-х рр. Це зумовило появу таких постановочних колосів, як "Ярослав Мудрий" (1981) Г. Кохана і "Дума про Ковпака" (1973—1976) Т. Левчука, "Легенда про княгиню Ольгу" (1983)

Ю. Іллєнка і "Високий перевал" (1981) В. Денисенка. Великого прокатного успіху вони, на жаль, не мали. Куди більшим був успіх у глядачів телесеріалів "Народжена революцією" (1973—1977) Г. Кохана та "Овід" (1980) М. Мащенка. Авантюрна фабула, мелодраматизм ситуацій, як і раніше, вабили публіку.

Скромніший, аніж очікувалося, успіх епічних витворів був не випадковим. В українському кіно кінця 70 — початку 80-х рр. найуспішніше працюють ті, хто звертався до матеріалу особистого, приватного життя. Однією з причин цього явища була загальна криза суспільства "брежнєвських" часів — поступовий занепад комуністичної ідеології, втрата авторитету влади, розкріпачення індивідуума, котрий усе частіше і все "нахабніше" почувається сувереном. З останнім, щоправда, пов'язана і деяка розгубленість екранного героя, що зумовило пошуки його генеалогії в літературі XIX ст. з її "зайвими" і "непотрібними"...

Предтечею цього загалом нового для українського кіно напряму є творчість *Кіри Муратової* (р.н. 1934). Першим її фільмом, зробленим в Україні, був "Наш чесний хліб" (Одеська кіностудія, 1963), поставлений разом з О. Муратовим. Її герой, голова колгоспу Задорожний (Д. Мілютенко), — традиційний для тогочасного кіно носій цілісності, незнищенності моральних норм народного життя. Він — лідер і наглядач колективу, в якому вочевидь не все гаразд. Власне, сам герой є ніби живим нагадуванням про цінності, котрі стали занепадати і які вже ніяк не утримати — хіба що силою. Мотив втрати пам'яті звучить уже тут, як і в трохи пізнішому фільмі Ю. Іллєнка "Криниця для спраглих" за участі того ж Мілютенка.

Фіксація розпаду колективного життя знаходить своє віддзеркалення і в наступній картині Муратової — "Короткі зустрічі" (1967). Навіть двоє-троє людей не можуть дійти порозуміння, не знаходячи опертя у якихось спільних, подільних ціннісних орієнтирах. У "Довгих проводах" (1970, оператор — Г. Карюк), героями якого є мати (З. Шарко) й син (О. Владимирський), ця колізія ще більше загострюється — індивідуальне буття локалізується настільки, що виходу з нього просто не видно. Хіба що витонченість "атмосферного" малюнка, який обрамляє саму історію, надає їй чарівності, що говорить про сутність авторської транскрипції. Остання якраз і була проігнорована в момент виходу стрічки на екран — за грубою, голобельною критикою в пресі надійшла заборона твору для показу.

Ця подія надовго ускладнила творче життя режисера. Тільки у часи "перебудови" 80-х Муратову визнають не лише кінематографісти та любителі кіно, а й держава. Відтоді вона знімає ритмічно, щоразу демонструючи і блискучу творчу форму, й надзвичайно цікаву світоглядну еволюцію. В її картинах "Астенічний синдром" (1989), "Чутливий міліціонер" (1992), "Захоплення" (1994) кожний із персонажів існує у своїй, окремо взятій клітинці буття, його контакти з оточенням мають вельми суттєві лінгвістичні ускладнення. Відтак слово тут втрачає свою ясність, раціональну обґрунтованість, перетворюючись на супровідний шум, через який годі щось збагнути в людині та її житті. Не випадково, що в естетичному плані життя тварин у картинах Муратової має очевидні переваги перед світом людини — там усе гармонійніше і красивіше.

Ілюзорність колективного існування є і темою, і матеріалом фільмів Р. Балаяна (до вже наведених вище його творів додамо "Храни мене, мій талісман!", 1986 та "Філер", 1987), В. Криштофови-

Леонід Биков.

ча ("Перед екзаменом", 1977; "Своє щастя", 1979; "Дрібниці життя", 1980; "Самотня жінка бажає познайомитись", 1986) та багатьох інших митців. Уже на початку 90-х ці мотиви набудуть нового загострення в роботах наймолодшого покоління українських режисерів. Досить назвати "Шамару" (1994) Н. Андрійченко з її різким протиставленням потягу людини до прекрасного й жахливо деформованою дійсністю, в якій сама природа людини піддана трансформації, та "Співачку Жозефіну і мишачий народ" (1994) С. Маслобойщикова (за творами Ф. Кафки), де вже ніхто нікого не чує, де ідеолог розмовляє сам із собою і тільки внаслідок чогось на зразок громадської угоди прийнято вважати писк співачки справжнім співом (себто існування колективу і якихось спільних цінностей є не більше, ніж ілюзією).

Дещо врозріз із означеними тенденціями працювали М. Бєліков та К. Єршов. Минуле для них — це справжня реальність, тримаючись якої герої і прагнуть вижити. Не випадково, що саме ілюзія про начебто живого батька, котрий ось-ось повернеться з війни, є основою фабули картини *Михайла Бєлікова* (р. н. 1940) "Ніч коротка" (1981). Болісність, катастрофічність руйнації ілюзії особистого щастя є чільним мотивом іншої його стрічки — "Які ж були ми молоді" (1985). Ілюзія як причина катастрофи Чорнобиля, як громадський договір про лицемірство і брехню — на цьому "стоїть" фабульна та світоглядна конструкція "Розпаду" (1990).

Увагу *Костянтина Єршова* (р.н. 1935), як правило, привертала сім'я, рід — як основа людського існування, як спосіб вижити, не втративши гідності й честі. "Пізня дитина" (1970), "Щовечора після роботи" (1973), "Жінки жартують серйозно" (1980), "Грачі" (1982) — скрізь зустрічаємо або ж сім'ю, або колектив, зігрітий якоюсь інтимною спільністю. Причому це спільність, витворена містом, маємо щось на кшталт індустріальної патріархальності. Сім'я, рід і є останнім редутом в умовах, коли зникають загальносоціальні, ідеологічні й культурні скрепи між людьми. Хоча й з цим останнім осередком людяності щось відбувається — про це йшлося у сценарії Єршова "Звинувачується весілля", котрий уже по смерті митця поставив О. Ітигілов у 1986 р.

Дещо осторонь кінопроцесу завжди стояв *Артур Войтецький* (1928—1993). Кращим його фільмом був "З нудьги" (1968), малопомічений шедевр українського кіно. Екзистенційний відчай людини, загнаної на периферію життя, був явно не на часі, хоча й цілком вписувався як у кінематографічний, так і філософський "пейзаж" європейської культури 60-х рр. У своїх пізніших роботах Войтецький тяжів до чеховських мотивів усамітненості людського існування, його трагізму ("Розповіді про кохання", "Історія одного кохання", "Ненаглядний мій", "Господи, прости нас грішних!", 1980—1993).

Кадри з фільму «В бій ідуть тільки "старики"» Л. Бикова.

Традиції поетичного стилю активно підтримував і розвивав режисер *Віктор Гресь* (р.н. 1939) — його фільми "Чорна курка, або Підземні жителі" (1980, оператори — А. Владимиров і П. Степанов) та "Нові пригоди янкі при дворі короля Артура" (1988, оператори — О. Яновський та Е. Тимлін) вражають високою культурою пластичного мислення, мало не бароковим надміром виражальних засобів.

Нове покоління українських кінематографістів з'являється на рубежі 80—90-х. "Загибель богів" (1988, за начерком кіноповісті О. Довженка) і "Кисневий голод" (1992) А. Дончика, "Голий" (1987) і "Конотопська відьма" (1990, за однойменним твором Григорія Квітки-Основ'яненка) Г. Шигаєвої, "Яма" (1990) С. Іллінської, "Чорна яма" (1988), "Зелений вогонь кози" (1989) А. Матешка, "Кордон на замку" (1988) С. Лисенка,

"Вперед, за скарбами гетьмана!" (1993) В. Кастеллі, роботи молодих режисерів неігрового кіно — "Завтра свято" (1987), "Сон" (1988), "Дислокація" (1992), "Знак — тире" (1992) С. Буковського, "Місія Рауля Валленберга" (1990), "Побачення з батьком" (1991), "Прощавай, СРСР!" (фільми 1-й і 2-й, 1992—1994), "Марш живих" (1993) О. Роднянського, "Сім сльозин" (1992) Ю. Терещенка, "Тлумачення сновидінь" (1990) А. Загданського, "Сталінський синдром" (1992) Р. Ширмана, як і фільми їх старших товаришів М. Мамедова ("У неділю рано...", 1987; "Розторгнення договору", 1991), В. Шкуріна ("Страйк", 1988; "Викид", 1990), Ролана Сергієнка ("Межа", 1993 та повернута із небуття стрічка про особистість та філософію Г. Сковороди "Відкрий себе", 1972), О. Коваля ("Дім. Рідна земля", 1991), з різним ступенем мистецької вправності зафіксували занепад ідеології, що багато десятиліть визначала існування національного кінематографа, заманіфестували потяг до рефлексії, самоосмислення і критики минулого та сучасного.

Одним із явищ, які здетонували і громадське, і власне кінематографічне життя в Україні, стала аварія на Чорнобильській атомній електростанції 1986 року. Українські документалісти хоч і не відразу, одначе послідовно витворили публіцистичний цикл фільмів на матеріалі однієї з найбільших в історії людства техногенних та гуманітарних катастроф. Уже в першій стрічці "Чорнобиль: хроніка важких тижнів" (1986) режисера В. Шевченка, операторів В. Таранченка та В. Кріпченка вдалося зафіксувати найдраматичніші моменти перших місяців долання наслідків аварії. Суто репортажні фрагменти зйомок органічно поєдналися з тими, де йдеться про власне людські, гуманітарні аспекти надзвичайної ситуації. Чим глибше занурювалися кінематографісти у матеріал, тим виразніше поставали причини аварії — їх зумовила сама логіка розвитку держави, її ідеології, суспільства, котре приймало нав'язану згори фальшиву гру, де "низам" так добре, а "верхам" ще краще. Зрозумілішим стало й те, що подальше перебування України у складі комуністичної імперії, СРСР, буде нести нові загрози самому існуванню української нації, її генетичному та культурному кореню. У тій чи іншій формі подібні ідеологеми несли в собі фільми "Біль і мужність Чорнобиля" (1986) І. Гольдштейна, "Мі-кро-фон!" (1988), "Тінь саркофага" (1989), "Таємничий діагноз" (1990) Г. Шкляревського, "Поріг" (1988), "Наближення до Апока-

Кадри з фільму "Комісари" М. Мащенка.

ліпсису. Чорнобиль поруч" (1990), "Чорнобиль. Тризна" (1994), "Чорнобиль. Післямова" (1996) Р. Сергієнка. Звертання до матеріалу чорнобильської біди суттєво позначилося і на рівні телевізійної публіцистики.

90-ті роки висунули новий для вітчизняного кіно оцінювальний критерій: цікаво чи не цікаво дивитися фільм? До цього спонукали стрімка комерціалізація кіно і телебачення, диктат американських кіномоделей на національному кіноринку. Під цим кутом зору варто відзначити такі картини, як "Вантаж без маркування" (1984) та "Серця трьох" (1990) В. Попкова, "Імітатор" (1990) О. Фіалка (його попередні фільми "Повернення Баттерфляй", 1982; "Кара божа", 1988, так само мали і власне мистецький, і глядацький успіх), "Останній бункер" (1991) В. Ілляєнка, "Дика любов" (1993) і "Принцеса на бобах" (1997) В. Новака, "Викуп" (1994) В. Балкашинова, "Декілька любовних історій" (1994) А. Бенкендорфа... Автори цих фільмів звернулися до популярних жанрів, закорінених у народній культурі, і досягли значного, як на ті часи, успіху у глядачів.

Разом з тим інтереси багатьох досвідчених режисерів змістилися у бік осмислення національної історії, далекої й близької. У жанрово-стильовому аспекті це дуже різні стрічки — від філософсько-трагедійної притчі ("Лебедине озеро. Зона" Ю. Іллєнка, 1989) до су-

Кіра Муратова.

то пригодницьких картин на кшталт "Чорної долини" (1990) Б. Шиленка, від вишуканого лірико-медитативного "Меланхолійного вальсу" (1990) Б. Савченка (за творами Ольги Кобилянської) до усміхнено-іронічного "Фучжоу" (1994) М. Іллєнка, в якому знову оживають прийоми поетичного подання національних реалій...

Суттєве значення для осмислення трагічних сторінок історії мала картина Л. Янчука "Голод-33" (1991), показана в переддень всенародного референдуму про державну незалежність на Першому каналі Українського телебачення. Уперше з такою візуальною силою відтворено найстрахітливіші події, які катастрофічно позначилися на долі нації. Щоправда, рівень режисури виявився нижче зображального рішення: вочевидь тяжіючи до традицій поетичного кіно, Янчук віддав данину декоративності, пластичній "красивості", не завжди знаходячи точні стильові засоби. Пізніші фільми цього режисера — "Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені" (1995, про останні роки життя і смерть С. Бандери), "Нескорений" (2000) та "Залізна сотня" (2004), — присвячені сторінкам історії українського національного опору в роки Другої світової війни, виявили ознаки застарілих жанрово-стильових та ідеологічних схем. Заявку на витвір так званого "великого стилю" — доволі модного сьогодні у світовому кіно — по-справжньому не було реалізовано.

Перші картини Янчука було зроблено на гроші приватних фірм і компаній, без участі держави. Слід відзначити, що на недержавних кіностудіях (нове і зовсім незвичне явище в українському кіно за останні 60 років) у 90-ті рр. зафільмовано чимало цікавих і помітних стрічок. Йдеться передусім про фільми "Ізгой" В. Савельєва та "Останній бункер" В. Іллєнка (обидва — 1991) ВТО "ФЕСТ—ЗЕМЛЯ"; "Танго смерті" за "Повістю про санаторійну зону" (1991) Миколи Хвильового О. Муратова (невдовзі він продовжить екранізацію творів письменника, поставивши фільми "Геть сором!", 1994 та "Вальдшнепи", 1996), "Козаки йдуть" (1991) Сергія Омельчука (спроба козацького "істерну") виробництва Національно-культурного центру "Рось"; "Побачення з батьком" (1991) О. Роднянського, "Гагарін, я вас кохала" (1994) В. Руденко та інші неігрові стрічки творчого об'єднання "Контакт"; "Нам дзвони не грали, коли ми вмирали" (1991) М. Федюка і "Просвітлої дороги свічка чорна" (1993) С. Чернілевського (документальна стрічка про В. Стуса), створені на кіностудії "Галичина-фільм"; "Черво-

ний млин" (1995) В. Руденко і "Ніка, яка..." (1995) Анатолія Борсюка виробництва ММЦ "Інтерн'юз" та ін. Ці фільми зафіксували новий ступінь власне мистецької та громадянської свободи, нові реалії історичного і сучасного життя України, які осмислюються в незвичних досі системах координат, у тому числі мистецьких.

Кіномистецтво у незалежній Україні. Із настанням нової доби — доби державної незалежності України — зростає кількість фільмів, присвячених національному минулому. Незвично масштабним видається проект, зреалізований на початку 90-х рр. Національною кінематекою України (Київнаукфільм). Йдеться про "Невідому Україну. Нариси нашої історії", яку склали 108 короткометражних стрічок. Проект охоплює історію країни від найдавніших часів і до початку 90-х (останній фільм називається "Повернута самостійність").

Традиційно рівень робіт майстрів, що працювали на студії "Укртелефільм" (заснована 1966 р.), вважався (не завжди справедливо) нижче тих, що продукувалися на кіностудії імені О. Довженка чи Одеській кіностудії. Це пояснювалося і непрестижністю роботи для телебачення, і скупим фінансуванням фільмовиробництва, і певною кадровою політикою. І все ж практично щороку тут з'являлися роботи, що просували телевізійне кіно вперед, випробовуючи різні жанри (телевистави, фільми-концерти, фільми-опери, документальні портрети, телепрограми), різні стилі й технічні прийоми мовлення. "Пізнай себе" (1971) Р. Єфименка, "Гелікон-69" (1969) А. Мамонтова-Зав'ялова, "Автопортрет" (1972) та "Іван Кавалерідзе: на зламах часу" (1987) Р. Синька — ці та ряд інших фільмів допомагали тримати "марку" телевізійної студії.

Сергій Параджанов і Кіра Муратова.

У 90-ті рр. професійний рівень картин цієї студії підвищився. Меншою мірою давалися взнаки провінціалізм, схильність до "містечкових" сюжетів, апробованих мотивів та мистецьких ідей. На загальному тлі виділяються фільми режисера О. Бійми — "Гріх" (1991), телесеріали "Пастка" (1993) та "Загадка з багатьма невідомими" (1993). Затим О. Бійма здійснив постановку телесеріалу "Острів кохання" (1996) за творами українських письменників-класиків. Чималий глядацький успіх мав 26-серійний телефільм "Роксолана" (1996) Б. Небієрідзе, присвячений легендарній українці, що стала дружиною турецького султана. Фільм дістав доволі нищівну критичну оцінку в пресі, одначе попри це явив певний феномен телевізійного фільму на матеріалі національної історії, орієнтованого на масові смаки.

Велике значення для всього українського кіно мала діяльність творчого об'єднання "Дебют" кіностудії імені О. Довженка. З 1987 по 1994 р. продуковано чимало короткометражних стрічок молодих режисерів, сценаристів, операторів, акторів. Серед них — "Голий" Г. Шигаєвої, "Хто записаний в книгу життя" О. Денисенка, "В далеку путь" О. Янчука, "Кордон на замку" С. Лисенка, "Загибель богів" А. Дончика та ряд інших фільмів, за допомогою яких зая-

вили про себе найцікавіші на сьогодні режисери, почало складатися нове покоління українських кінематографістів. Його прикметними рисами є відсутність ідеологічної "зашореності", майже неодмінна національна й особистісна іронія, здатність до рефлексії — як естетичної, так і психологічної...

Однак в середині 90-х рр. ситуація в кінематографії різко змінилася. Головною причиною цього є загальна криза вітчизняної економіки, що набагато скоротило інвестиції у фільмовиробництво — як державні, так і громадські та приватні. Окрім того, майже занепав кінопрокат, відвідуваність кінотеатрів скоротилася до катастрофічного мінімуму. Загалом нічого несподіваного у тому, що сталося, немає — подібні явища відбулися свого часу, у 60—70-ті рр., практично в усіх розвинутих кінематографічних країнах.

Після розпаду СРСР Україна випала з інфраструктури колишньої кінодержави. Вона не мала ні свого державного фонду ігрового кіно, ні національного кіномузею, що, окрім інших чинників, унеможливлювало розвиток архівної та музейної справи і відтак стабілізацію екранної культури. Прокат вітчизняних фільмів фактично здійснювали тільки телевізійні компанії. Наука про кіно, кіноосвіта та кінопреса перебували на межі виживання і не мали скільки-небудь серйозних перспектив на майбутнє при збереженні байдужого ставлення держави до їхніх потреб.

Кінознавство і кінокритика в Україні завжди виконували здебільшого роль "ідеологічної обслуги". Проте зусиллями кількох поколінь критиків і кінознавців (назвемо імена М. Бажана, Д. Бузька, О. Вознесенського, Г. Журова, О. Шимона, І. Корнієнка, А. Жукової, Т. Дерев'янко, В. Авксентьєвої, С. Зінич, О. Мусієнко, Н. Капельгородської, М. Слободяна, В. Слободян, Л. Череватенка) зроблено чимало у вивченні історичної спадщини національного кіномистецтва, видрукувано двотомну "Історію українського радянського кіно" (1986—1987) та чимало розвідок, що мають серйозний дослідницький інтерес. Упродовж 90-х рр. наступні покоління (Л. Лемешева, В. Скуратівський, О. Рутковський, Л. Брюховецька, Ю. Морозов, О. Оніщенко, І. Зубавіна, В. Миславський, зарубіжні дослідники М. Царинник, Л. Госейко та ін.) розробляють нові версії еволюції кіно, тих мистецьких трансформацій, яких зазнало воно протягом столітнього розвитку.

На жаль, після ліквідації журналу "Новини кіноекрана" (у 20-ті рр. "Кіно", в 30-ті — "Радянське кіно") в Україні на середину 90-х рр. лишилося обмаль кінопреси. У 1996 р. виходили газети "На екранах України" та "Кінокур'єр", а також журнал "Кіно. Театр" (започатковано 1995 р.) — надто мало для повноцінної циркуляції мистецьких ідей та ідеологій.

Певна динаміка розвитку у сфері екранної культури в середині останнього десятиліття минулого сторіччя спостерігалася тільки на телебаченні. Крім двох державних каналів, в Україні працювали десятки приватних телекомпаній. Одначе ніхто з них, за винятком "Студії 1+1" (її діяльність започатковано 1995 р.), не мав намірів підтримувати кіно- і телевиробництво.

Кінець 90-х рр. фактично означив руйнацію донедавна ефективної кінематографічної галузі. Державні кіностудії практично не отримували належного фінансування на фільмовиробництво, навіть заплановані у державному бюджеті кошти не надходили. Скажімо, уряд у 1999 р. спромігся виділити сту-

Кадр із фільму "Лебедине озеро. Зона" Ю. Іллєнка.

діям тільки 1,8 млн грн, що становило 14,4 % фінансування, передбаченого бюджетом держави. Матеріально-технічна база усього кінопромислового комплексу (з кінотеатрами включно) застаріла. Катастрофічно зменшувався кадровий потенціал: професіонали масово полишали сферу державного і позадержавного фільмування, йдучи працювати на телебачення та у відеобізнес. Відвідуваність кінотеатрів упала до критичної позначки і у 1999 р. становила 0,1 відвідування в рік на одного середньостатистичного українця (на початку 80-х — 16—17, 1993 р. — 2,4 відвідування). Печальним символом перемін став столичний Кінотеатр імені О. Довженка, котрий "перепрофілювався" на казино "Червоне й чорне" (згодом — "Шамбала", знесений 2010 р.). Кінофільми отримують виключно телевізійну "прописку", чимало телеканалів роблять головну ставку на демонстрування кінострічок, абсолютна більшість яких належить зарубіжним виробникам. Особливої популярності зажили телесеріали, або так звані мильні опери, що засновуються переважно на мелодраматичних історіях та детективних фабулах.

Практично втрачену культуртрегерську функцію кіно почасти виконують кінофестивалі, кількість яких в Україні упродовж 90-х збільшується. Передусім йдеться про міжнародний кінофестиваль "Молодість" (очолюваний А. Халпахчі), який надає можливість українській молоді ознайомлюватися з широкою панорамою розвитку світової кінокультури, порівнювати власні здобутки з еволюцією екранних мистецтв на Заході та Сході. Так само міжнародний фестиваль анімаційного кіно "Крок" (на чолі з І. Капличною) є своєрідною лабораторією пошуку нових технологій, мови спілкування майстрів анімації та публіки. Зажили популярності й акторський фестиваль "Стожари" (його керівником є Н. Ільїна), студентський "Пролог", своєрідний фест-дайджест вітчизняного фільмопродукту "Відкрита ніч" (його натхненником є М. Іллєнко) та ряд інших. А Будинок кіно Національної спілки кінематографістів практично перетворюється на місце, де можна ознайомитися із власне мистецькими фільмами багатьох країн світу. Парадоксально, одначе найбільшу увагу викликають, як правило, нечасті прем'єри вітчизняних стрічок.

Від початку 2000-х рр. відбуваються позитивні зміни і в кінопресі. До вже знаного журналу "Кіно. Театр" (редактор — Л. Брюховецька) долучається "Кіno-Коло" на чолі з В. Войтенком, "товсте" багатосторінкове видання, навколо якого поступово формується коло перспективних молодих авторів. З історії кіно відомо, що незрідка саме критики й журналісти створюють середовище (красномовні приклади — історія витворення італійського неореалізму середини 40-х рр. та французької "нової хвилі" 50-х), з якого потім зринають нові кіномистецькі явища. Коли у 2003—2004 рр. реалізовувався молодіжний проект "Любов — це..." (цикл короткометражних фільмів на означену тему), "Кіno-Коло" та його автори всіляко підтримували молодих режисерів. Доцільність такого жесту є очевидною: в українському кіно назрів певний конфлікт поколінь. За умов "малокартиння" режисери старшого покоління продовжують домінувати, внаслідок чого створився відчутний розрив — за старшими не видно тих, хто має прийти їм на зміну. Окрім того, відомим законом розвитку мистецтва є діалог (нерідко конфліктно вигострений) поколінь, виключно продуктивний для розвитку кіностилістики та екранної мови.

Нині розвиток кінопроцесу стимулюється й радикальними змінами у кінопрокаті. Упродовж 2000—2005 рр. в Україні спостерігалося послідовне збільшення кількості кінотеатрів, що мають нове, сучасне технічне обладнання, зали яких облаштовано за світовими стандартами. Скажімо, на кінець 2005 р. у Києві таких залів було вже 50, схожа динаміка спостерігаєть-

Кадри з фільму "Фучжоу" М. Іллєнка.

ся і в інших великих містах країни. Це зумовило приплив публіки до кінотеатрів, а відтак і зацікавленість в інформації щодо прокатних фільмів. З'являються так звані "глянцеві" популярні журнали, переважно російськомовні ("Кинодайджест", "Total Film" та ін.), орієнтовані на широку глядацьку аудиторію. Виникають і спеціальні сайти в мережі Інтернет. Найповажніший серед них — кінопортал "Kinokolo", який подає велику кількість інформації щодо подій у світовій та національній екранній культурі.

Попри доволі жалюгідний стан вітчизняної кіноіндустрії дедалі посилюється увага громадськості до українського кіно. Своєрідним тестом цього була поява фільму Ю. Іллєнка "Молитва за гетьмана Мазепу" 2001 р. Тодішнім урядом В. Ющенка стрічку профінансовано з державного бюджету, одначе у такий спосіб, аби це не позначилося на загальному фінансуванні фільмовиробництва. Було задекларовано появу першого українського блокбастеру, картини, що орієнтуватиметься на найширше коло глядачів, якому розкриють таємниці історії однієї із найзагадковіших постатей історії України. Натомість на екранах з'явився фільм вочевидь артхаузного штибу, виконаний у вкрай ризикованій, у чомусь експериментальній стилістиці. До того ж він мало не демонстративно опонував загальноприйнятим ідеологічним постулатам щодо іміджу України та найвідомішого українського гетьмана. Не дивно, що витвір

Іллєнка поділив критику на його беззастережних прихильників і так само радикальних критиків. Раціо останніх полягало в тому, що режисер не виконав обіцянок щодо "маскультівської" обробки і подання історичного матеріалу. Так чи інакше, фільм став подразником зацікавленості в українському кіно — стало очевидним, що інтерес до нього, потреба в ньому зберігаються.

Загалом рубіж двох століть позначився посиленням інтересу до історичного минулого України. З'являються фільми "Богдан Хмельницький. Збараж" (2002) М. Мащенка, "Чорна рада" (2001) М. Засєєва-Руденка, "Мамай" (2003) О. Саніна... Остання картина ствердила появу молодшого покоління кінематографістів та продовження традиції поетичного кіно. Оповідь про діалог двох ментальних сил, української та кримськотатарської. Епічні форми мислення тут опускаються на дно особистісного потоку свідомості. Колективне зривається і йде вглиб. Як у класичних "Тінях забутих предків" чи "Камінному хресті", де спостережено так само поразку колективу, котрий не зміг "інфікувати" свідомість індивідуума, утримати в ньому об'єднуючі скрепи і символи.

Давні, класичні сюжети викликають бажання передивитися сучасні, актуальні історії. А. Дончик в "Украденому щасті" (2004) подає сьогоднішніх героїв, життя яких вкладається у драматургічну фабулу знаменитої п'єси І. Франка. Виявляється, за століття мало що змінилося у принциповому плані, а окремі історії (на кшталт рекрутування у військо для участі у Балканських війнах) просто повторені — не в мистецтві, а в реальності.

Матеріал сучасного життя, здебільшого міського, є приводом замислитися щодо часом небезпечних трансформацій свідомості людини, яка прагне захиститись від тотального впливу середовища. У "Приятелеві небіжчика" (1997) В. Криштофовича центральний персонаж, без найменшої претензії на героїчну поставу, замовляє власне вбивство. Та потім виявляє дещо несподівану наполегливість у запобіганні своєї смерті і в фіналі навіть бере на себе відповідальність за долю дитини вбитого кілера. У "Тупику" (1998) Г. Кохана молодий герой прагне поламати несприятливий для себе плин подій, вступаючи в поєдинок за себе й опікувану ним жінку. В телесеріалі "День народження Буржуя" (1999) А. Матешка вдалося подати героя мало не ідеального плану. Кримінальне тло підкреслило зібраність, організованість, порядність молодого "буржуїна" Володі Коваленка. У ньому світилося щось справді ідеальне (не в останню чергу за рахунок певної відстороненості від прозаїчних справ), і саме це, попри загальну нелюбов до "нових" людей, визначило симпатії глядацької аудиторії. До речі, фільм Матешка означив необхідність у продукуванні власного телесеріального продукту, хоча досі більшість серіалів в Україні російського походження.

Принциповими для вітчизняного кіно стали нові роботи К. Муратової, хоча остання далеко не завжди сприймається в контексті вітчизняної кінокультури. Її фільми "Три історії" (1997), "Другорядні люди" (2001), "Чеховські мотиви" (2002), "Настроювач" (2004), "Кукла" (2005) означили пошук духовних орієнтирів у доволі здичавілому суспільстві, а разом і спробу віднайти засоби кінематографічної мови, які дозволяють представити космос особистого буття, радикально виведеного з колективного "стійла".

Одним із найцікавіших митців сучасного кіно є М. Іллєнко, чий фільм "Фучжоу" (1994) є спробою іронічного переосмислення міфологічного світу ук-

Кадри з фільму
"Мамай"
О. Саніна.

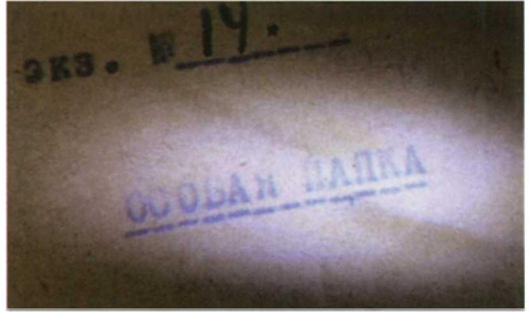
раїнців. Його "Сьомий маршрут" (1997) так само іронічно представив інтелектуальні фобії та усталені міфології, в котрих "героїзовано" шлях українського городянина до світлого демократичного майбуття. Сценарій "Толока", який упродовж кількох років не втілюється на екрані, презентує позитивну енергетику народного колективу — чи ж не ту саму, яка в яскравих карнавальних строях постала наприкінці 2004 р. на Майдані Незалежності.

Серед цікавих робіт варто назвати також цикл фільмів "Тарас Шевченко. Заповіт" С. Клименка (90-ті рр.), нові стрічки Р. Балаяна — "Два місяці, три сонця" (1998) та "Ніч світла" (2004), "Усім привіт!" (1999) Д. Томашпольського і "Дві Юлії" (1998) А. Дем'яненко, "Слід перевертня" (2001) В. Попкова, "Шум вітру" (2002) С. Маслобойщикова, фільми наймолодшого нині покоління режисерів "Мийники автомобілів" (2000) В. Тихого, "Цикута" (2002) та "Путівник" (2004) О. Шапіро, "На краєчку світу" (2002) А. Пасикової, "Тир" (2001) і "Пересохла земля" (2005) Т. Томенка. Культура ігрового кіно в Україні зберігається, одначе на його загальному стані відчутно позначається практично повна руйнація самої кінематографічної індустрії — нині продукування фільмів радше нагадує мануфактурне виробництво, "ручну" роботу.

Неігрове кіно впродовж останніх років продукує чималу кількість фільмів, які не завжди знаходять свого глядача. Переважним матеріалом є історичне минуле України та біографії її духовних чільників. Серед очевидних здобутків — фільми "Війна. Український рахунок" (2003) С. Буковського, "Пасажири з минулого століття" (2002) В. Олендера, "Ще як були ми козаками. В крузі першім" (2002) Р. Плахова-Модестова, "Любов небесна" (2001) Ю. Терещенка, "Небезпечно вільна людина" (2004) Р. Ширмана, "Проти сонця" В. Васяновича, а також короткометражна стрічка "Подорожні" (2005) І. Стрембицького, котра першою з українських фільмів виграла конкурс найповажнішого кінофестивалю світу у Каннах. Серед картин, у яких зроблено спробу відтворити події Помаранчевої революції, вирізняються "Сьомий день" (2005) О. Саніна та "Люди Майдану. Nevseremos!" С. Маслобойщикова.

Доволі сильна школа української анімації продовжує, попри складнощі й слабке фінансування студії "Укранімафільм", утримувати свої позиції. Про це свідчить хоча б величезна популярність фільму С. Коваля "Йшов трамвай № 9" (2002), який отримав велику кількість нагород найбільших світових фестивалів. Іронічний, грайливий і водночас філософський фільм про наше сьогоднішнє життя-буття. "Одноразова вічність" (2002) М. Ілленка, "Світла особистість" (2003) О. Педана, "Засипле сніг дороги" (2004) Є. Сивоконя, "П'єса для трьох акторів" (2004) О. Шмигуна та ряд інших картин означили поступ у пошуці нових технологій та виразових засобів анімації. На часі створення анімаційної індустрії, яка дозволяла б постачати на кіноринок, вітчизняний екран значно більшу кількість фільмового продукту.

Сфера телебачення, на перший погляд, виглядає значно сучаснішою. Від середини 90-х тут відбулися доволі радикальні зміни. Сформувалася потужна мережа телевізійних мовників, левову частку яких складають канали позадержавної власності. Незрідка вони оснащені найсучаснішим обладнанням. Особливо це помітно в програмах новин, які практично миттєво інформують глядацьку аудиторію про події у всіх частинах світу. Усі канали мають дово-



Кадри з фільму "Війна. Український рахунок" С. Буковського.

лі чітко структуровану програмову сітку мовлення. Кожен прагне зайняти певну нішу, з плацдарму якої можна ефективніше вести діалог з публікою.

Однак в останні роки правління президента Л. Кучми стало очевидним, що державна влада має доволі сильні важелі впливу на незалежні, здавалося б, телевізійні канали. По суті, було оголошено війну будь-якій незалежності журналістів. Тільки під час виборчої президентської кампанії осені 2004 р. ситуація змінилася. Створений за рік до того "5 канал" довів, що може зробити незалежне телебачення, яке працює з дотриманням демократичних норм подання інформації (тобто коли не обмежуються одним джерелом інформації і однією точкою зору на неї). Чим далі радикалізувалися настрої суспільства, тим активнішими були тележурналісти, які заявили (телекомпанії "Студія 1+1", "Інтер", "Київ", той же "5 канал"...) про відмову підкорятися державній цензурі. Було поставлено питання про створення Громадського телебачення — проект, реалізація якого, на жаль, не зрушилась з місця і в 2009-му.

Саме екранна, телевізійна публіцистика стала одним із головних чинників суспільного прогресу в Україні. Під час Помаранчевої революції телебачення транслювало на весь світ яскраву картину з майдану Незалежності — видовище народного карнавалу, коли народ постав у момент свого духовного вивільнення. Цей "телесеріал" уже став історією, почасти його дискредитували нові можновладці, недавні лідери Майдану. Одначе ніколи не забудеться те, як надихався народ, що вийшов на центральну площу Києва, власним образом, що виникав на великих екранах, встановлених там само. Як уся Україна завмирала в години і хвилини, коли тривали прямоефірні трансляції з найважливіших подій тих місяців.

Упродовж 2005—2007 рр. вітчизняне телебачення, позбавившись адміністративного "пресингу", потрапило у залежність від суто комерційних інтересів власників телеканалів. Відчутно підупав публіцистичний запал журналістів, натомість зросла кількість так званої "джинси" (куплені телевізійні сюжети, програми) та суто розважальних програм. Серед останніх були й напрочуд вдалі ("Танці з зірками" на каналі "1+1",

Кадри з фільму "Війна. Український рахунок" С. Буковського.

для прикладу), одначе більшість з них не піднімалась вище "сірої ватерлінії". Що ж до політичних ток-шоу, то кількість їх зменшилась; із старожилів лише програми "Я так думаю" ("1+1") та "Майдан" ("5 канал") утримували увагу аудиторії. Найпомітнішим явищем цього жанру стала "Свобода слова" із С. Шустером (спершу на ICTV, а потім на "Інтері") — експортована з Росії, вона швидко набула популярності у глядачів і політиків, чиї "бої" у прямому ефірі впливали на рейтинги, а почасти й на сам хід політичних подій останнього часу.

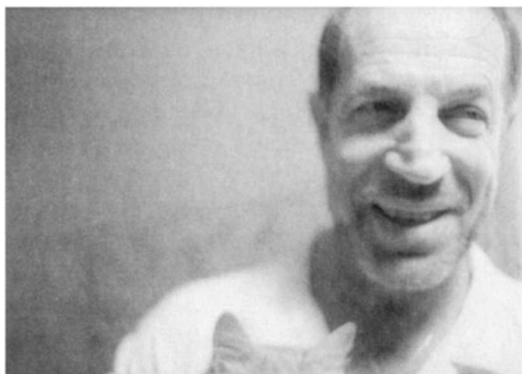
Телеканали та створені ними студії почали активніше продукувати фільми. Здебільшого це серіали, чільними цінностями яких є псевдобуржуазні. Йдеться про те, що клас так званих "скоробагатьків", заволодівши більшою частиною ресурсів країни, опанував і можливостями визначати телевізійну "картинку". А з тим і суттєво впливати на світогляд більшості громадян України. Відтак не дивно, що у телесеріалах важко знайти ознаки "сирої" реальності, як і виявити персонажів, чий соціальний статус далекий від володіння "нерухомістю".

По суті, забуто про наміри створити громадський канал, вільний від реклами та меркантильних інтересів представників правлячого класу. До того ж телевізійний простір більшості каналів визначається присутністю російських виробників. Щоправда, упродовж 2005—2008 рр. почали енергійніше і послідовніше боротися за виконання законів щодо української мови як обов'язкової складової теле- та кінопродукту. На початку 2008 р. збурення викликало рішення Конституційного Суду про застосування Закону України "Про кінематографію". Визначено: усі іноземні фільми перед розповсюдженням в Україні повинні дублюватися або озвучуватися державною мовою. Спротив частини кінопрокатників та власників телеканалів має не тільки активний, а й пасивний характер. Усе буде залежати від послідовності керівництва держави та рішучості громадськості.

2006 року стався довгоочікуваний прорив у вітчизняному кінопрокаті, де з'явилася низка фільмів українського виробництва. Досі абсолютна більшість кінострічок обмежувалася показом на фестивалях чи зібраннях самих кінематографістів або показом на телебаченні. Найвідраднішим було те, що глядацьких залів дісталися фільми молодих кінорежисерів — "Помаранчеве кохання" А. Бадоєва, "Помаранчеве небо" О. Кирієнка, "Прорвемось" І. Кравчишина, "Штольня" Л. Кобильчака, "Аврора" О. Байрак. Одначе за тим настало розчарування — мистецький рівень означених картин виявився доволі низьким. Фільми ж кінематографістів старших поколінь ("Богдан-Зіновій Хмельницький" М. Мащенка, "Запорожець за Дунаєм" М. Засєєва-Руденка, "Ефект присутності" Л. Павловського тощо) до прокату знову не потрапили.

Найпомітнішими явищами українського кіно 2007 р. виявилися фільми "Два в одному" К. Муратової з Богданом Ступкою у головній ролі (у доволі звичній для режисера манері йдеться про руйнацію моральних підойм сучасного світу) та "Біля річки" дебютантки Є. Нейман (елегійна, стильна оповідь про переломлення, трансформацію цінностей у житті кількох поколінь). У 2008 р. найбільшу увагу (в тому числі і з боку кінофестивалів) викликали фільми "Райські птахи" Р. Балаяна (фрагмент історії вітчизняного дисидентства), "Владика Андрей" О. Янчука (епічний життєпис митрополита Андрея Шептицького), "Прикольна казка" Р. Ширмана, адресована дитячій аудиторії. У неігровому кіно кращою видалася нова робота визначного режисера С. Буковського — фільм "Назви своє ім'я" (2006, спільне виробництво України та США, продюсерів В. Пінчука і С. Спілберга) про холокост в Україні часів Другої світової війни. Його наступна робота — картина "Живі" (2008), зроблена на матеріалі трагедії голодомору. До подій варто віднести і телевізійний документальний серіал "Собор на крові" І. Кобрина — докладна, витримана в режимі об'єктивного історичного дослідження оповідь про національно-визвольні змагання у період від 1919 по 1949 р.

Назагал ситуація в українському кінематографі знову погіршилась, навіть попри бажане серед кіномитців поновлення окремішного органу управління у вигляді Державної служби кінематографії. Знову зменшилась кількість продукованих для прокату фільмів, повівся рішучий наступ на кіностудії як цілісні майнові комплекси (Укртелефільм, Національна кінематека і навіть Національна кіностудія імені О. Довженка відчули на собі можливості новітніх рейдерів). До того ж непрозора і значною мірою грабіжницька схема так зва-



Кадри з фільму "Подорожні" І. Стрембицького.

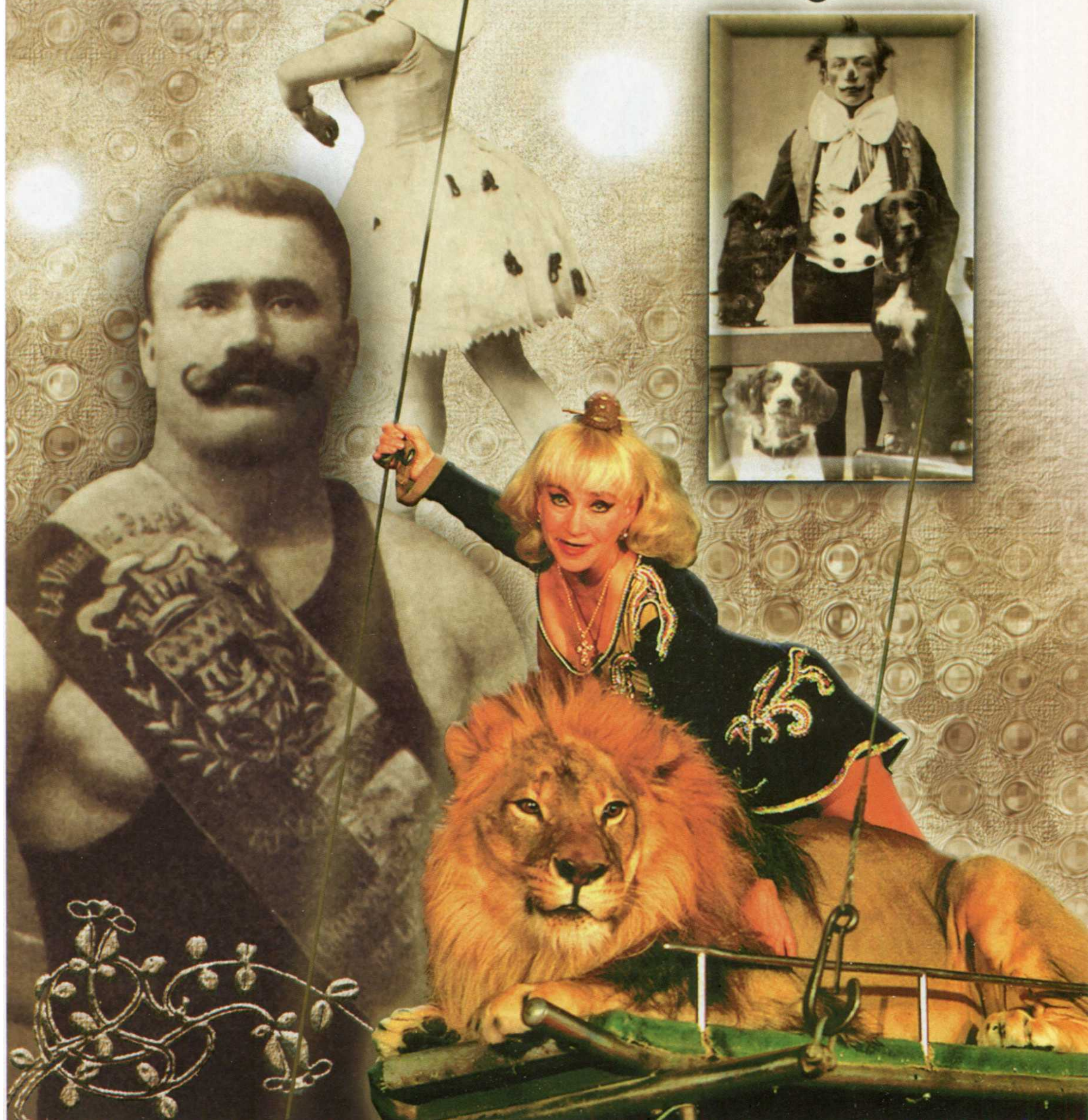
них державних закупівель катастрофічним чином позначилася на темпах роботи знімальних груп, а затим і на бажанні кінематографістів (у першу чергу молодих) працювати у сфері державного кінематографа.

Не дивно, що надії на кращу долю пов'язані більше із позадержавною сферою. Відтак не дивує, скажімо, поява фільму "Las Meninas", зробленого дебютантом у кіно художником І. Подольчаком (разом з американцем Д. Карром). Його визнання з боку Роттердамського фестивалю 2008 р., уважного до проявів авангардності, експерименту в кіно, важить багато. Так само прикметним є те, що за справу поширення, популяризації українського кіно на світових теренах взялася громадська Українська кінофундація на чолі з відомим менеджером А. Халпахчі.

Загалом можна констатувати, що в умовах нового, суттєвим чином глобалізованого світу вітчизняному кіно і телебаченню доводиться складати нелегкий іспит, вступаючи у змагання з кращими кінематографіями світу. Багато що залежить від упровадження справді масштабних стратегій культурної політики — як у державній, так і позадержавній сферах. Щось подібне уже траплялося в історії двічі, упродовж 20-х, а потім у 60-х рр. українське кіно змогло прийняти виклик і вибухнути гроном витворів світового рівня. Сподіваймося, що то було не востаннє.

Розділ 7

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО



ЦИРКЪ ОСТАЕТСЯ НА САМОЕ КОРОТКОЕ ВРЕМЯ

ЦИРКЪ НИКИТИНЫХЪ

ВЪ СУББОТУ 28 ІЮНЯ 1914 Г.

ПРОЩАЛЬНЫЙ

БЕНЕФИСЪ

ВИТАЛІЯ

ЛАЗАРЕНКО

Въ 1-й разъ бенефисъ

ГОВОРИТЬ

Французская борьба

ВАХТУРОВЫМЪ

ЛАЗАРЕНКО

ИНТЕРЕСНЫЙ ФАРСЪ

АНГЛЮ—ЧЕРНЫШЕВА ЗАГОРУЙКО—БАБИНА

ВАХТУРОВ—ВЕСТЕРГАРДА

НАЧАЛО ВЪ 8½ ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА

Афіша цирку Нікітіних. 1914.

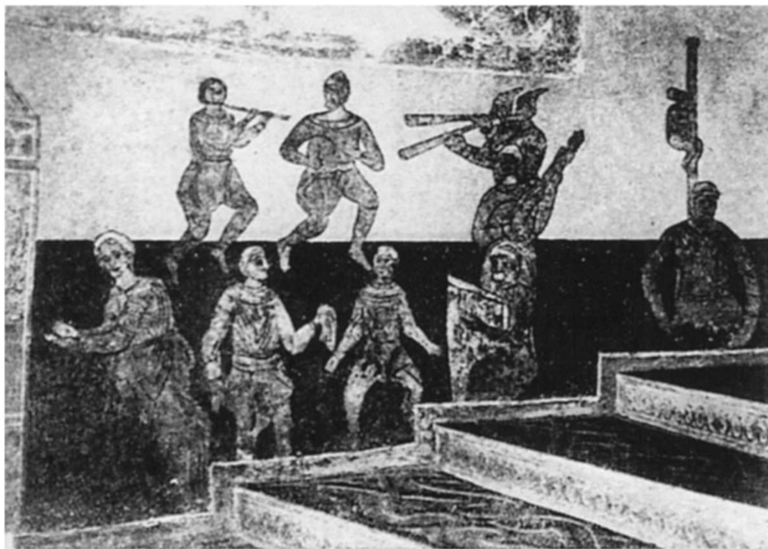
Цирк — найдемократичніше мистецтво, яке протягом багатьох століть залучає до цікавого видовища мільйони глядачів. Він демонструє і виховує найкращі людські якості — спритність, силу, дотепність, стійкість, наполегливість, формує естетичний смак. Циркове дійство, будучи цікавим і притягальним, розраховане на багатостороннє сприйняття, активізує цілі комплекси уявлень і переживань глядача, адже кожна вистава — різнобічна, в ній виступають клоуни, гімнасти, фокусники, жонглери, наїзники, дресировані тварини. Таке видовище підіймає настрій, надихає, наснажує життєвою енергією.

Як і кожен вид мистецтва, сучасний цирк розвивається, збагачується новими жанрами, постійно змінює характер, спрямованість вистав, відображаючи важливі події в житті народу, зміни в соціально-економічній сфері. Мистецтво манежу має національні особливості, у виступах артистів так чи інакше виявляється своєрідність культури, народних традицій: тут присутні відгомони національних ігор, розваг, видовищ, активне звернення до національної мови, музики, одягу, фольклору, елементів народної хореографії тощо.

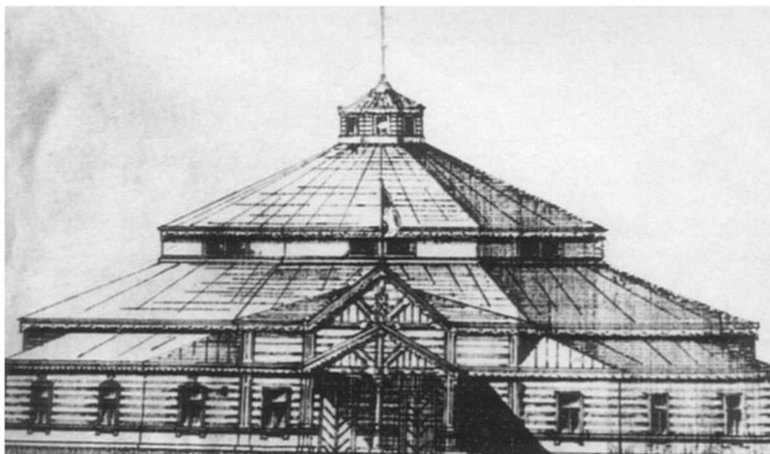
Цирк приваблював людей з високим смаком, багатим інтелектом, надихав митців до творчості. Про нього писали українські письменники М. Рильський ("Цирк"), М. Бажан ("Елегія атракціонів"), Остап Вишня, С. Воскрекасенко, Д. Ткач (роман "Арена"), російські М. Горький, О. Купрін, В. Короленко, І. Бунін, Л. Леонов, О. Межиров.

Циркові вистави або їх елементи в Україні сягають ще часів Київської Русі. Фрески Київського Софійського собору (XI ст.) відобразили й цей бік тодішнього життя — розваги. На одній з його стін зображена ціла циркова вистава: кулачні бійці, музики, що грають на бандурі, сопілці, гуслях, танцюють скоморохи. Серед зображених артистів, як сказали б зараз, — еквілібристи із жердинами. Чоловік утримує вертикально жердину, а по ній підіймається вгору його партнер — хлопчик. Зверху — площадка, куди стане юний артист. Змальовано цькування звірів: хижаки нападають на оленя, поруч поводирі притримують ведмедя і барса. Зображені й глядачі — Київський князь та його родина.

Вперше слово "скоморох" зустрічається у літописі під 1068 р. Йдеться про осіб, які розважали народ. Скоморохи виступали в селах чи містах, брали участь у ритуальних святах, пізніше, об'єднавшись у групи, брали участь у видовищах на ярмарках. У їхніх виступах з'являлося дедалі більше елементів



Фрески Софійського собору із зображенням циркових вправ. XI ст.



Типовий дерев'яний тимчасовий цирк другої половини XIX ст.

циркових жанрів, вони розважали не лише князів та бояр, а й давали вистави для бідного люду. Оскільки їхня сатира була спрямована проти влади і багатіїв, вони зазнавали жорстоких утисків, їх виступи заборонялися. Церква також завжди негативно ставилася до мандрівних акторів, вбачала у них ворогів істинної віри, блюзнірів, пропагандистів розпусти (хоча, звичайно, такий погляд є обмеженим і несправедливим). У 1648 р. царський наказ заборонив виступи скоморохів. Але у будь-який час вони знаходили глядачів, їхні традиції не зникли. Артисти з'являлися там, де збирався народ, виступали на майданах, пустирях просто неба, мандрували всією країною, на довший час затримуючись в тих містах і селах, де відбувалися великі ярмарки.

Тут вони ставили дерев'яні балагани з полотняним верхом та балконом (раусом), звідки хазяїн запрошував глядачів, хоча іноді такі "цирки" не ду-

же відрізнялися від комор для зберігання товарів. Балагани оздоблювали прапорцями й ліхтариками, афішами, на яких зображалися силачі, фокусники тощо. Виступали і дресирувальники ведмедів, і канатохідці, й акробати, і виконавці дотепних куплетів, і музики, й "улюбленці шановної публіки" — клоуни. Якщо у програмі були кінні номери, то встановлювали манеж, посередині якого ставили стовп для підтримки шатра із брезенту. Навкруги розташовувалися сидячі місця, позаду глядачі стояли. Ця споруда була примітивною, стовп посередині заважав і глядачам, і артистам, але це вже був цирк — "цирк-стовпчик". І хоча вищі кола суспільства зневажливо ставилися до таких розваг, як до "плебейського" видовища, все ж деякі поміщики створювали у своїх маєтках власні цирки, де виступали спеціально навчені кріпаки. Декотрих господарі відпускали в інші цирки "на оброк".

Особливо багато балаганів виникало під час ярмарків. У Києві, наприклад, від 1797 р. щорічно протягом місяця (а то й більше) відбувався так званий Контрактовий ярмарок, переведений сюди з міста Дубно. Збиралися тисячі людей, укладалося багато договорів-контрактів, водночас ярмарок був і місцем розваг, гулянь. Тут у балаганах відбувалися циркові вистави з великою кількістю виконавців. Утім дворяни, царські чиновники віддавали перевагу іноземцям, до яких у помічники, в учні йшли місцеві мешканці — українці, росіяни. Пізніше вони стали виступати самостійно. Оскільки Київ був найбільшим містом України, центром так званого Південно-Західного краю, іноземні гастролери з'являлися тут раніше, ніж в інших містах України (1835, 1836). Вони виступали у споруджених ними тимчасових цирках, показували вольтижування, танці на канаті, різних тварин. 1858 р. два іноземці побудували у Києві цирковий балаган, де виступали акробати, гімнасти тощо.

Дуже стримувало розвиток циркової справи кріпосне право. Зрушення відбулися після його скасування. За рахунок збільшення населення зростали міста, виникали нові галузі виробництва, починалося інтенсивне будівництво залізниць, що уможливлювало швидкий переїзд циркових труп з міста до міста, формувався новий суспільний клас — буржуазія. Вона вимагала для себе не тільки більше прав, а й збільшення всілякого роду розваг. Відкриваються розважальні заклади: ресторани, кафешантани, танцкласи, зростає кількість театрів, а також гастролюючих цирків. Якщо раніше приїзди цирків були явищем епізодичним, то в 60-х рр. XIX ст. це стає системою. Так, наприклад, у Києві в 1860 — на початку 1870-х рр. виступали циркові трупи А. Гвери, Вернера, Ріо, Л. Сульє, Турнієра, Д. Белля, Ж. Дарсена, І. Соббота, В. Сура. Для гастролюючих циркових труп було збудовано дерев'яні цирки в Одесі, Харкові, Катеринославі (Дніпропетровську) тощо. Цирком, як і раніше, цікавилися прості люди: майстрові, прикажчики, дрібні чиновники, селяни.

Але тимчасові цирки не могли задовольнити потреби глядачів; відчувалася необхідність створення стаціонарних із ширшими й різнобічнішими програмами, цікавими для глядачів і артистів, та із певними зручностями для них. Перші такі стаціонари виникли в Західній Європі: у Лондоні (1780), Парижі (1782). 1807 р. у Парижі відкрито Олімпійський цирк; відтоді слово "цирк" (від лат. circus — "коло") увійшло до мов багатьох народів як визначення певного виду мистецтва. У Росії перший стаціонар

Наїзниці В. Бондаренко та М. Сур.

відкрито 1827 р. у Санкт-Петербурзі, 1868 р. — у Москві.

У другій половині XIX ст. відкриваються стаціонари і в Україні. В Одесі 1857 р. цирковий антрепренер Ж. Годфруа збудував перший тимчасовий дерев'яний цирк (згорів у 1861 р.). 1858 р. підприємці Ц. Пальміро та Паначиотіс поставили на Куликовому полі цирк "Гіподром" (дерев'яна будівля під брезентовим дахом); 1862 р. збудовано перший кам'яний стаціонар — цирк Вітторіо.

У наступні роки в Одесі кожен відомий цирковий антрепренер споруджував свій тимчасовий цирк, у якому виступав із власними програмами: Є. Панкратов і Бондаренко, В. Сур, А. Саламонський, брати Нікітіни, підприємець В. Санценбахер та ін. У радянські часи будівля останнього зазнала капітальних перебудов, нині тут функціонує Одеський цирк.

Перший стаціонарний цирк у Києві, так званий цирк-театр "Альказар" відкрито у грудні 1875 р. у садибі Августа (Огюста) Бергоньє на розі вулиць Фундуклеївської (нині — Б. Хмельницького) і Ново-Єлизаветинської (нині — Пушкінська). Зараз тут знаходиться Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Через три роки (1878) Бергоньє перебудував його на театр, і місто 25 років не мало стаціонарного цирку... Таким чином, Київ та інші міста України вимушені були задовольнятися виступами пересувних цирків у тимчасових дерев'яних приміщеннях. Вони працювали три-чотири місяці у сезон, після чого споруду зносили, а новий антрепренер починав усе спочатку. Циркові вистави відбувалися також у непристосованих приміщеннях, а влітку — часто просто неба.

У 1883 р. брати Нікітіни будують у Харкові тимчасовий дерев'яний цирк, а 1886 р. підприємець Гріке — кам'яний стаціонарний. У 1909—1918 рр. у місті діяв цирк Г. Муссурі. Початок діяльності державного цирку у приміщенні цирку Гріке припадає на 1927 р., у 1933 р. ця споруда була реконструйована. Харківський цирк з роками став одним із

Клоун і дресирувальник Анатолій Дуров.

Клоун-сатирик, дресирувальник, вчений-зоопсихолог Володимир Дуров.

найбільш творчих у країні. На його манежі побачили світ видатні номери радянського циркового мистецтва. У 1973 р. у Харкові збудовано нове циркове приміщення на 2200 місць.

Програми цирків першої половини XIX ст. складалися з виступів жонглерів, акробатів-стрибунів, гімнастів, дресирувальників тварин. Активно розвивалася клоунада, а також пантоміма, або мімодрама (дія без слів). Проте окрасою програм залишалися наїзники й наїзниці.

У другій половині XIX ст. циркове мистецтво в Росії поширювалося чимдалі більше, з'явилися першокласні виконавці в усіх жанрах, з-поміж них — багато російських акторів. Як і раніше, значне місце у програмах посідали кінні номери, але в них переважала спортивна основа: стрибок з розбігу на коня, що скаче, заднє сальто-мортале на його спині. Виступали акробати, гімнасти, жонглери, канатохідці, вперше з'явилися повітряні польоти, що призвело до перевороту в цирковій гімнастиці й потребувало перебудови циркової стелі, перетворення її на сферичне склепіння.

До 1870-х рр. вельми поширеними стали виступи дресирувальників тварин, а потім номери приборкувачів хижаків (левів, тигрів, пантер). Дедалі частіше виступали атлети (силачі), які підіймали важкі речі й викликали охочих на герць. Це мало особливий успіх під час народних гулянь; природно, що багато борців переходило на роботу до цирків. Удосконалення велосипеда сприяло появі номерів велофігуристів; почали виступати фокусники, але відкритий з усіх боків манеж ускладнював їх роботу. Значні зміни відбулися у клоунаді, з'явився новий персонаж — Рудий. Велике значення для клоунади мало мистецтво А. та В. Дурових (вперше в Україні А. Дуров виступив у 1889 р., В. Дуров — у 1893 р.). Їх гостра сатира була спрямована проти поліції, бюрократії, чиновників, усього суспільного ладу царської Росії. Дурови, особливо В. Дуров, розробляли також наукові методи гу-

Музичні клоуни "Бім-Бом" Іван Радунський та Микола Вільтзак.

манного дресирування тварин. Великий успіх мали музичні ексцентрики, особливо І. Радунський і Ф. Кортезі ("Бім-Бом").

Майже кожна вистава закінчувалася пантомімою чи балетом. Сюжетами для них були історичні події, побут середніх верств населення, казки. У маленьких цирках пантоміми стверджували демократичні принципи, висміювали представників панівних класів, прославляли народних героїв. Натомість у великих часто ставилися такі, що підтримували колоніальну політику капіталістичних країн. Цирки для залучення українських глядачів із 80-х рр. XIX ст. починають показувати пантоміми за українськими сюжетами: "Мазепа" (1885, цирк братів Нікітіних; 1890, цирк Ж. Годфруа; 1892, цирк М. Труцці, 1895, цирк В. Сура), "Моя кохана" (1884, цирк В. Сура), "Невільник", за творами Т. Шевченка (1890, цирк Ж. Годфруа, у 6 діях, 12 картинах, за участю 120 персон і усього кордебалету; 1893, цирк В. Сура; 1903, цирк В. Дурова), "Запорожець" (1898, цирк братів Нікітіних), "Тарас Бульба" (1890, цирк М. Труцці; 1902, цирк Франконі). Хоча ці пантоміми були далекими від історичної правди, але й у такому вигляді влада подеколи забороняла їх, як це було, наприклад, з "Невольником", якого в 1890 р. після двох спектаклів у цирку Годфруа було заборонено. За розмахом постановок, кількістю учасників і тематикою найпомітнішими були пантоміми в цирках родини Труцці. Гостополітичні "В'язень Чортового острова" (А. Дрейфус), "Англо-Трансваальська війна", "Війна з Китаєм", історико-героїчна "Пожежа Москви в 1812-му році" стали подіями не лише для Києва й України, а й для циркового мистецтва загалом.

Крім вищезгаданих, в Україні також виступали цирки А. Шумана, Т. Штадлер (дружини А. Дурова), аматорський цирк П. Крутікова, А. Девіньє та ін.

На межі XIX—XX ст. постійні стаціонарні цирки на території України були тільки в Одесі та Харкові. У решті губернських і повітових міст, як і раніше, циркові виступи відбувалися в дерев'яних тимчасових приміщеннях, ба-

лаганах, а також у приміщеннях театрів, ілюзіонів, улітку — в парках, на іподромах тощо.

Вітчизняні актори перебували у незрівнянно важчому становищі, ніж іноземні. Влада, чиновники, заможна частина населення ставилися до них насторожено, не вірили в їхній талант. Вони не одержували підтримки, а іноді їх виступи просто заборонялися. Подруге, у дорадянський період циркові манежі заполоняли іноземні актори. Тісне спілкування з ними спричиняло наслідування іноземних зразків, запозичення чужих смаків, манер, а також потяг до сенсаційності. Своєрідна європеїзація вітчизняного цирку затримувала розвиток його національних особливостей і в дорадянський, і в певний період радянського часу. Також не було сприйнятливим надмірне захоплення трюками, внаслідок чого елементи народної творчості, фольклору витискалися з манежів демонстрацією суто спортивного номеру. Головне ж те, що антиукраїнська, шовіністична політика царату, глобальне зросійщення української культури, мови, унеможливлювали виникнення національного цирку. Під тиском цих обставин українські актори (а іноді заради реклами) часто брали собі псевдоніми — іноземні прізвища. Так, еквілібристи на дроті Даниленки стали Розетті, дресирувальник коней Шевченко — Манжеллі, жонглери Коваленки — Траполі, музичні ексцентрики Гурські — Гриньє. Бувало, що псевдонім актору вольовим рішенням давав власник цирку.

Усі радянські видання перейняті концептуальною байдужістю до національності: нібито очевидною була приналежність видатної, або взагалі відомої особи до офіційної, панівної культури. Тому представниками російської культури вважалися й українські еквілібрис-

Афіша цирку Нікітіних. 1914.

ти Даниленки, і повітряний гімнаст Петро Руденко, який створив всесвітньовідому групу "Чотири чорти", і найвідоміші жонглери Михайло та Ксенія Пащенки, і нащадок запорозьких козаків, борець, чемпіон світу Іван Піддубний, і клоун-стрибун, уродженець Донбасу Віталій Лазаренко, і циркові родини Івана Безкоровайного, і родини Івана Бондаренка та клоуна Михайла Бондаренка, і антрепренери Мірошниченки, В. Максимюк, Т. Майдан, Мартиненко та ін.

Історія цирку зберегла багато прізвищ українських (за походженням) циркових акторів, що прикрашали своєю майстерністю циркові арени: І. Бондаренко — один з найкращих клоунів-дресирувальників; В. Бондаренко — наїзниця; Олена і Микола Федоренки — еквілібристи, жонглери, танцюристи; Дем'яненко-Петров — фокусник, звуконаслідувач тварин; жонглери — тріо

Учасниця музично-комічних номерів Тамара Гриньє-Мішель.

Сестри Гриньє.

Коваленків; Лукашенко — відомий наїзник цирків Комаровського і братів Нікітіних; Лукашенко — соло-клоун; М. Васильченко — мім; повітряний гімнаст Чайченко, диригер оркестру першого Московського цирку Я. Табаченко (1913—1926) та ін.

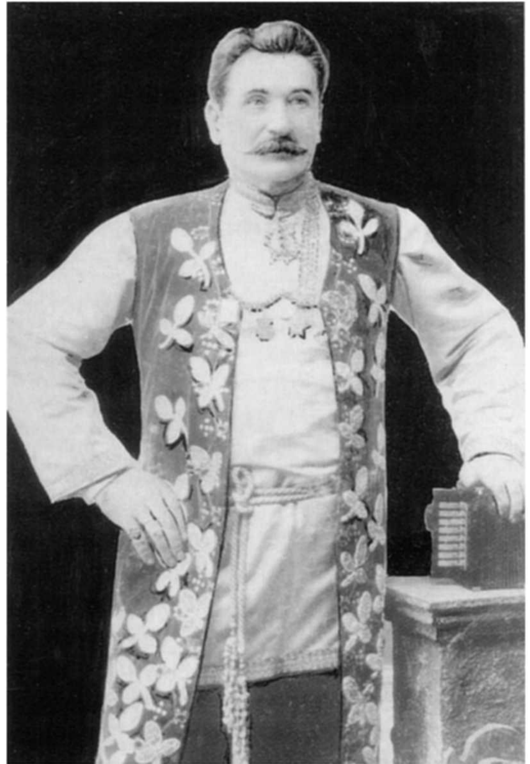
Становище більшості циркових акторів на рубежі XIX—XX ст. було вкрай важким. Жорстока експлуатація з боку антрепренерів, кабальні контракти зв'язували акторам руки й ноги. Вони вимушені були давати щовечора по три-чотири номери, виходячи в уніформі, зображувати Рудого, брати участь у всіх пантомімах і балетах. Їхній робочий день тривав 12—14 годин, репетиції відбувалися протягом усього дня і навіть після спектаклю. Зарплатні ледве-ледве вистачало на життя. Більшість артистів жила лише за рахунок своєї популярності; деякі меценати і меломани запрошували їх до себе на обіди й вечері. Одержати платню від антрепренера було дуже важко: якщо його витрати перевищували прибуток, актори вимушені були їздити з ним іншими містами і поступово, частинами одержувати свою платню. Мешкали і гастролювали в злиденних умовах, багато хто змушений був виїхати за кордон, маючи замість грошей розписки і векселі хазяїв.

На початку XX ст. кількість цирків значно збільшилася, відтак збільшилася й кількість циркових артистів. Замість постійних труп стали виступати гастролери, які демонстрували сенсаційні номери. Виникло поняття "атракціон" —

головний номер програми, що мав великий касовий збір. Створювалися нові номери, побудовані на точних інженерних розрахунках, номери, розраховані на ефект, пов'язаний із небезпекою для життя виконавця. Кінні видовища перетворювалися на кінно-спортивні, втрачало значення дресирування звірів на волі. Збільшилась кількість жонглерів, акробатів, гімнастів, ускладнювалися трюки. Клітка-вагон для тварин була замінена на круглу клітку усередині манежу. В багатьох номерах переважав чистий техніцизм, позбавлений художньої, образної основи. Початок XX ст. — це розквіт циркової боротьби; серед борців були видатні майстри, які успішно суперничали з найсильнішими атлетами світу — І. Піддубний, І. Заїкін, П. Крилов, Г. Лурих, І. Шем'якін, О. Аберг, С. Збишко-Циганевич та ін.

Довгий час циркові трупи очолювали успішні, найвідоміші артисти. Вони брали участь у виставах, найчастіше демонструючи кінні номери. Однак із часом власниками цирків стають ділки, підприємці, купці. Відбувається капіталізація циркової справи, на перший план виходять намагання одержати найвищий прибуток. Одна справа, коли цирк очолює артист, відданий мистецтву, й зовсім інша — підприємець, для якого головне — касовий збір. Це не могло не позначитися на становищі артистів, на розвиткові усього циркового мистецтва. Однак обдаровані, захоплені люди, долаючи труднощі, віддавали сили мистецтву цирку, яке в кращих своїх зразках імпонувало демократичному глядачеві і продовжувало розвиватися.

На початку XX ст. з-поміж великих міст України тільки Київ не мав стаціонарного цирку. Його побудував у 1903 р. спортсмен-аристократ, котрий став одним із найвідоміших у світі дресирувальників коней, П. Крутіков. Його



Балалаєчник Гурський — засновник циркової династії Гриньє.

цирк на 2000 місць "Гіппо-Палас" ("Кінний палац") був одним із кращих у Росії та Європі; мав два манежі (один — репетиційний), парове опалення, електричне освітлення, гардероб — новинка для того часу. Крутіков рідко виступав у своєму цирку: три-чотири рази на рік, подаючи свій номер як виняткову подію. Його коні витончено і граціозно виконували складні вправи, деякі з них нікому не судилося повторити.

У Крутікова проводилися сольні й групові виступи акторів, що гастролювали Україною. Киянин жокей В. Соболевський легко виконував складні трюки на коні; виступала акробатична група Лекюсон; відомий у цирковому середовищі О. Кіссо, спочатку клоун, а потім дресирувальник коней, засновник цир-

Жонглер Михайло Пащенко. Кінець XIX — початок XX ст.

кової династії Кіссо; дует музичних ексцентриків "Бім-Бом"; найкращі жонглери російської арени Пащенки; найкращий жонглер світу Е. Растеллі; акробати Вінкіни, що винайшли підкидну дошку; дресирувальник білих ведмедів Гендриксон; приборкувач хижаків Саваде; ставилися пантоміми "Пан Твардовський", "Дон Кіхот", "Кіт у чоботях", "Червона шапочка" та ін. Пантоміми і балети у Крутікова ставив балетмейстер Ф. Ніжинський — батько знаменитих танцюристів Броніслави і Вацлава Ніжинських, перший у Росії керівник провінційної балетної трупи. У Крутікова він поставив "Білий балет", "Балет з шарфами", "На морському березі", "Джоконда", "Бахчисарайський фонтан". З аншлагами у цирках проходили чемпіонати боротьби під керівництвом відомого арбітра конферансьє І. Лебедєва (Дяді Вані), неодноразово виступали І. Піддубний, І. Заїкін, Г. Лурих, П. Крилов та ін. Про одного з них, людину-легенду, що мав унікальний титул "чемпіон чемпіонів" і в класичній боротьбі протягом усього життя не зазнав жодної поразки, нащадка запорозьких козаків — Івана Максимовича Піддубного (1871—1949) розповімо детальніше.

Колишній вантажник із Феодосії вперше як борець виступив у київському цирку Нікітіних у квітні 1898 р. У Києві ж вступив до місцевого аматорського клубу атлетів, де старанно вивчав складні прийоми французької (класичної) боротьби. Одного разу, прийшовши на циркову виставу, юнак назавжди пов'язав своє життя з цирком. Не визнавав жодних нечесних угод, хоч це того часу було поширеним, коли борецькі двобої заздалегідь відрепетирувані й публіка навіть не підозрювала, що результат зустрічі наперед визначений. Відомий випадок, коли одного разу Піддубний, розгніваний пропозицією віддати перемогу, навіть примусив директора цирку з'їсти контракт, в якому обумовлена була його поразка.

І. Піддубний став частим гостем і в Києві, гастролюючи Україною, виступав у цирках Нікітіних, Труцці, Крутікова, а в радянський час — у цирку Кіссо. Він не знав поразок, перемагав відомих у світі борців — "російського лева" Георга Гаккеншмідта, "загадку килима" Олександра Аберга, улюбленця Парижа Рауля де Буше, "залізного" Ієсса Педерсена, знаменитого естонця Георга Луриха, не менш серйозного суперника

Київський цирк Петра Крутікова "Гіппо-Палас" (у центрі). Початок XX ст.

Станіслава Збишка-Циганевича та багатьох ін.

У 1904 р. у Санкт-Петербурзі Піддубний переміг чемпіона світу Поля Понса, під час чергових змагань у Парижі здобув одинадцять перемог підряд. У 1906 р. у Ніцці зумів відбитися з кинджалом в руках від зграї лиходіїв. Завдяки тріумфальним перемогам Піддубний став багатою людиною, зібрав 0,5 млн доларів — величезну на той час суму. За вихід він одержував у середньому 130 крб., тоді як звичайний борець — 10 крб. Більша частина його грошей зберігалася в американських банках, але Піддубний так і не одержав їх, бо американці були зацікавлені в тому, щоб він назавжди залишився у США, і під різними приводами затримували гроші, мовляв, гроші може одержати лише американський громадянин.

У 1927 р. Піддубний повернувся до Росії і оселився в м. Єйськ. Але тут на нього чекав несподіваний удар. Ще до революції він купив ділянки землі для своїх родичів, що забезпечило їх існування. Радянська влада відібрала їх, а власників зарахувала до "куркулів", заарештувала й відправила у табори. Іван Максимович страшенно переживав цю розправу, але нічим допомогти не міг. Він працював завідувачем більярдної зали, одержував невеличку пенсію, 500 грамів хліба на день і ледве зводив кінці з кінцями. Влада згадала про нього лише у 1939 р., коли відзначалося 20-річчя радянського цирку. Піддубному було присвоєно звання заслуженого артиста РРФСР, а в 1945 р. — звання заслуженого майстра спорту СРСР.

Останні роки життя були вкрай важкими для І. Піддубного. У 1948 р. він впав, зламав стегно, ходив на милицях. Влада так і не забезпечила йому достойного існування, він вимушений був продати свої медалі, які ще залишалися. Помер у 1949 р., невдовзі могила зникла під травою, і лише через вісім років на ній встановили пам'ятник. У 1971 р. громадськість широко відмітила 100-річчя з дня народження шестикратного чемпіона світу.

У період 1900—1917 рр. гастролі цирків охопили всю Україну. Ось далеко неповний перелік місцевостей, де вони відбувалися: Київ, Катеринослав, Одеса, Харків, Кривий Ріг, Козятин, Вінниця, Житомир, Бердичів, Чернігів, Черкаси, Миколаїв, Суми, Сімферополь, Керч, Кам'янець-на-Поділлі, Ні-

Директор Київського цирку протягом 1916—1928 рр. Олександр Кіссо.

жин, Полтава, Умань, Кременчук, Маріуполь, Фастів, Біла Церква, Васильків, Сміла, Златополь тощо. Сюди приїздили цирки О. Кіссо, Ж. Труцці, Л. Труцці, В. Труцці, Е. Труцці, О. Чинізеллі, А. Сура, А. Дурова, В. Дурова, братів Нікітіних, П. Орлова, В. Дороса, П. Дротянкіна, М. Лара, Н. Ферроні, Ф. Ферроні (вона одержала дозвіл на відкриття дерев'яних циркових приміщень у всіх повітових містах Київської губернії), братів Єфімових, Е. Стрепетова, Є. Панкратова, В. Максимюка, Ф. Ізако, І. Безкоровайного, М. Веселого, К. Моміно, Н. Бедіні, Нахмані та Бенетті, І. Костанді та ін. Звичайно, не всі цирки були однакові. Великі мали численний склад виконавців, першокласне устаткування, великі стайні, запрошували іноземців-гастролерів. Програми ж дрібних цирків іноді виконувалися однією родиною акторів і кількома учнями; ставити атракціони й запрошувати іноземців вони не мали можливості.

Після революції 1905—1907 рр. цирки потрапили у кризу. Зазнавши впливу конкуренції з боку кабаре, вар'єте, кафешантанів і театрів мініатюр, вони зводили свої завдання до чистого розважання глядачів, що мало своїм наслідком зниження художнього рівня програм. На арену потрапляють вульгарність, відверта порнографія, "смертельні" номери, що лоскочуть нерви, підкреслюється ризик тощо. Що ж до найвідомішого цирку України — цирку П. Крутікова, то його власник перетворився на ділка, підприємця, став здавати циркове приміщення в оренду іншим циркам, театральним колективам, окремим групам, сольним виконавцям, для демонстрації кіносеансів та для концертів. Потураючи смакам заможної публіки, він тимчасово перетворив арену на розважальний заклад "Скетінг-Рінг" (катання на роликових ковзанах), а у 1916 р. здав в оренду О. Кіссо, який керував ним протягом 1916—1928 рр.

Під час громадянської війни циркове життя майже припинилося, іноді працювали лише стаціонари у великих містах.

У 1920 р. становище циркового господарства було жахливим: розпалося багато труп, їх молоді учасники перебували в армії, інші загинули під час війни й від голоду, дехто виїхав за кордон. Загинули дресировані коні, інші тварини, реквізит і цирковий одяг стали непридатними до вжитку, багато циркових будівель було зруйновано, інші потребували ремонту. В цій ситуації проявилася солідарність артистів. Вони організовували благодійні спектаклі, збирали гроші у фонд допомоги голодуючим дітям Поволжя, які у 1921—1922 рр. тисячами приїздили в Україну. Влада, не маючи коштів для відновлення цирків, здавала їх в оренду приватним антрепренерам. Хоча діяв декрет радянської влади від 1919 р. про націоналізацію цирків, одержавлення їх відбулося пізніше: 1924 р. став державним

Київський цирк, 1925 р. — Одеський, 1927 р. — Харківський.

Влада визначила головні лінії розвитку радянського цирку: він повинен бути школою сміливості, його завдання — демонструвати фізичну силу, спритність і красу людини, водночас розкриваючи її духовні багатства. Треба всіляко розвивати клоунаду як одну з вершин комічного. Клоун повинен бути публіцистом, а його сатира — гострою, правдивою і глибоко демократичною. До завдань цирку належало, нарешті, й демонстрування дресированих тварин. Але це — з одного боку, з іншого — влада змусила цирки, як і все мистецтво взагалі, служити своїм ідеологічним і політичним потребам. У 20-ті рр. циркові приміщення використовувалися для агітації та пропаганди комуністичних ідей: проведення мітингів, конференцій, зборів, зустрічей тощо.

Усе мистецтво перебувало під п'ятою партійно-наглядацького органу — Головполітпросвіти (1920—1930) та його відділів на місцях. Від них залежали дозвіл чи заборона будь-якого видовища, навіть надання кваліфікаційних розрядів артистам. Насаджувалися атрибути комуністичної ідеології: було облаштовано ленінські й червоні кутки, гуртки вивчення поточної політики, відкриті партійні збори та подібне. Ставилися спектаклі на кшталт "10 років ГПУ" (Харків, 1928). Колективи розбурхували кампанії "боротьби" з "циганщиною" (1928 р. НКВС закрив "Союз циган"; їхні пісні, романси і танці були заборонені), з фокстротами і чарльстонами (оскільки "вони просочені сексуальністю"), з викривленням класової лінії у мистецтві, з атрибутами минулого (заборонено було лаковане взуття, жабо, циліндри, фраки як "наслідування аристократам"), з приватним підприємництвом, за зменшення іноземного репертуару, за зниження адміністративно-господарчих витрат, за зміцнення трудової дисципліни, за чистку професійного апарату. Артистів примушували віддавати гроші на будівництво літаків "Радянська естрада і цирк", "50 років товаришу Сталіну" тощо.

Чемпіон світу борець Іван Піддубний.

Управління цирками було строго централізоване і підпорядковувалося протягом 1922—1991 рр. союзним органам, послідовно — Наркомосвіті, Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР, Мінкультурі СРСР. Але незважаючи на усі складності, програми в цирках ставали дедалі цікавішими.

Протягом 20—30-х рр. в Україну приїздили відомі актори, котрі відновили свої номери, молодь створювала но-

Клоун-стрибун Віталій Лазаренко.

ві. Кілька років виступав Д. Донато (Старичков) — жонглер, акробат, повітряний гімнаст, "король повітря". "Еквілібр на дроті" виконували Розетті (Даниленки), виступав сатирик В. Кораллі (Кемпер). Приїхав В. Дуров, він поволі відходив від клоунади, зосереджуючи увагу на можливостях різних тварин. Сестри Кох підготували сенсаційні трюки для номера "Подвійний дріт", виступав син засновника Російського цирку А. Нікітіна Микола Нікітін, котрий володів майже усіма жанрами манежу — як акробат, жонглер, наїзник, повітряний гімнаст, дресирувальник. Виступали перший радянський приборкувач хижаків М. Гладильщиков; група повітряних гімнастів "Чотири чорти" П. Руденка; еквілібристи Ширай; кращі партерні акробати того часу, батько та син Сосіни; акробати на верблюдах "Кадир-Гулям", жонглер М. Труцці; клоун О. Цхомелідзе; музичні клоуни Кольпетті; дресирувальники коней брати Єфімови, О. Лапіадо, Чиніззеллі, Манжеллі (Шевченко); багатожанровий атракціон під керівництвом Л. Ольховикова ("Океанос"), музичні клоуни "Бім-Бом"; жокей Б. Кук; унікальні еквілібристи Сімадо; акробати Вінкіни; акробати-ексцентрики і музичні ексцентрики брати Костанді; брати Мирославські, чий номер "Стальні капітани" — вище досягнення еквілібристики того часу; О. Бараненко з партнерами у костюмах авіаторів першим почав виконувати гімнастичні вправи на маленькому літаку, який вільно кружляв у повітрі. Принципово нові конструкції відкривали артистам широкі можливості, вказували шлях від трюкацтва до мистецтва. Р. та І. Німчинські створили виразний номер на "місяці", що нерухомо застигав у височині й спускався разом з гімнастами. Артисти домагалися художності та образності, вміло сполучаючи особисті дані, костюми, світло, музику, трюки. Героїчний жанр повітряної гімнастики на рухомих конструкціях В. Лісин і О. Сиськівська довели до рівня досконалості. Номер хвилював високою технікою, продуманістю кожної деталі. Як і раніше, проводилися чемпіонати з боротьби.

Неодноразово в Україні виступав видатний дресирувальник тварин М. Золло. З цирком пов'язане усе життя його сім'ї: дружина Г. Корольова була першою в країні клоунесою, дві дочки виступали з номером "Жінки-жокеї". М. Золло показав гостросполітичну пантоміму "Вбивство і поховання Распутіна" (1924), де всі ролі виконували тварини. Пантоміма висміювала свіжі в пам'яті людей темні справи царського оточення. 1926 р. у Золло було понад 200 дресированих тварин, з ними, за прикладом Дурових, він підготував і показував номер "Залізниця". У Київському цирку Золло відзначав 60-річчя творчої діяльності, 80- та 90-річні ювілеї.

Подіями не лише в житті цирків, а й у культурному загалом ставали висту-

Трупа Розетті (Даниленків) "Еквілібристи на дроті".

Клоун і дресирувальник тварин Михайло Золло.

Циркова наїзниця, клоунеса Ганна Корольова, за афішею — Мадмуазель Нюся.

пи В. Лазаренка. В Києві, наприклад, 1925 р. було заплановано п'ять, а відбулося тринадцять! З таким самим успіхом проходили виступи у Харкові (1927), Херсоні (1929), Києві (1934) та інших містах. Його зброєю були не тільки неперевершені стрибки, а й гостра побутова і політична сатира. Він постійно дбав про актуальність свого репертуару, картав нехлюїв, прогульників, бюрократів, пристосуванців, ті недоліки, які заважали життю. Після його номерів, за відгуками, поліпшувалася робота підприємств, будов, переглядалися плани, проводилися ремонти шляхів і мостів, налагоджувалася торгівля в

Михайло Золло.

магазинах тощо. Він охоче виступав на підприємствах, будовах, у військових частинах. В Україні Лазаренко познайомився з письменником-гумористом П. Губенком (Остапом Вишнею), між ними встановилися дружні стосунки. Вишня написав для нього кілька реприз, які він використовував у своїх виступах.

Взагалі ж до співробітництва з цирком залучалися літератори М. Бажан, Ф. Гарін, О. Гіневський, В. Масс, П. Григор'єв, Д. Угрюмов, П. Щербатинський; режисери А. Арнольд, В. Труцці, Ю. Лішанський, М. Форегер; художники Н. Алексєєва, М. Драк, Н. Віганд, С. Мандель, І. Курочка-Армашевський, В. Шкляєв; композитори І. Віленський, С. Жданов, Л. Кауфман, І. Ройзентур та ін. Велику увагу приділяли найбільш бойовим жанрам — клоунаді, публіцистиці, сатирі. Але усі номери виконувалися російською мовою. Лише 1929 р. у Київському цирку актори М. Рост (майбутній заслужений артист УРСР), Е. Балабан і М. Мілявська створили номер "Три Авіо" (режисер — Ю. Лішанський, художник — С. Мандель, літературна обробка П. Григор'єва) — перший на манежі україномовний номер. Над ареною кружляв невеличкий літак з трьома пілотами, які вдивлялися в те, що відбувається на землі, раділи, коли бачили успіхи, обурювалися недолікам. Своїми враженнями ділилися з глядачами. Це були не просто монологи, а скетчі, клоунські репризи з елементами танців, акробатики. Йшлося і про внутрішнє життя, міжнародні події. Про позитивні явища — з пафосом, про негативні — в сатиричному, гумористичному плані.

Незабаром був поставлений номер "Тріо Рост" (актори — брати М. та А. Рост і Е. Горська, текст А. Уріна, режисер — А. Арнольд), що перегукувався за змістом і характером з "Трьома Авіо", але був театралізованіший. Артисти виконували скетчі, клоунські сценки, зображували різних персонажів, змінювали одяг. Так само відмічалися досягнення і викривалися негативні явища та їх носії. Преса оцінила їх як "Велике завоювання... оригінальне явище в цирковому мистецтві". Слідом за "Трьома Авіо" на українську мову перейшли сатирики П. Борисов і Д. Задольський, Г. Рашковський, Ад і Мар (Адам і Марія Таліни) Ед і Вар (Едвінов і Варшавін), брати Фордік (Фортунато і Діонісіо Ферроні); їхні номери в цирках України із захопленням сприймалися глядачами.

У Київському цирку за ініціативою його директора Д. Вольського 5 грудня 1929 р. було відкрито перший і єдиний в Україні Науковий кабінет з вивчення циркового процесу під керівництвом професора О. Володимирського. Досліджувалися такі проблеми, як робота циркових артистів; циркове видовище;

цирковий глядач. Крім того, провадилася науково-просвітницька робота. Зібрані матеріали вивчалися, узагальнювалися: складалися таблиці, схеми, діаграми, з ними знайомили артистів і численних глядачів, матеріали розміщували на стендах для загального огляду. Спеціалісти виступали на підприємствах з лекціями.

Усі ці успіхи затьмарювали події, що відбувалися в країні. Радянська влада намагалася приховати свої провали, злочини і недоліки, випнути дійсні й вигадані досягнення, відвернути маси від важкої дійсності. Звідси хворобливий потяг партійно-адміністративного апарату до грандіозних заходів: оглядів, парадів, фестивалів, декад з апофеозами, прологами тощо. Більшовики, як і раніше, використовували можливості цирку (велика кількість людей, зібраних в одному місці) для агітаційно-пропагандистської роботи, що супроводжувалася помпезністю, мішурою, окозамилюванням. У цирку насаджувалися заходи, далекі від мистецтва арени, як-от перетворення цирку "у допоміжний цех мистецтва на виробництві". З'являлися номери, що прямолінійно відображали якісь виробничі процеси: наприклад, учасники "Радянських каменярів" швидко складали цегляний мур, подібними були й номери "Еквілібристи-вуглекопи" чи "Ковалі-молотобійці". Від цирку також вимагали пропагувати фізкультуру й спорт: створювалися спеціальні номери, виконавці яких у звичайних трусах і майках демонстрували спортивні вправи. Обов'язковими стали прологи. Незалежно від програми, спочатку в урочистих монологах, віршах говорилося про досягнення, політичні завдання. ЦК ВКП(б) у 1927 р. вимагав "перетворити цирки в місце показу досягнень здорового спорту, спритності, віртуозності і т. ін., поповнюючи зміст циркових номерів елементами соціально-виховного значення".

Насаджувалися нові форми зв'язку закладів культури з підприємствами. Стали проводитися виїзди артистів цирку на заводи, фабрики, депо тощо. Виступати в непристосованих приміщеннях із випадковим освітленням було нелегко, але артисти демонстрували номери з повною віддачею, виконували все, навіть складні трюки. Восени 1930 р. почалися поїздки циркових бригад у села для проведення агітаційно-масової роботи: проводилися бесіди, виставки плакатів, роздавали літературу, влаштовувалися концерти просто неба. Це робилося для того, щоб усіма засобами відволікати зубожілих селян від наслідків злочинної, тяжкої для них колективізації.

Влада зміцнювала і розширювала систему цирків. Протягом 1929—1930 рр. відкриваються літні пересувні цирки у Дніпропетровську, Макіївці, Миколаєві, Полтаві, Кременчуку тощо. Зросла кількість глядачів. Лише за три роки (1927—1930) у трьох стаціонарах (Харків, Київ, Одеса) відбулася майже тисяча спектаклів, які переглянуло більше ніж 1,6 млн глядачів. Проводилися цільові культпоходи до цирків робітників, селян, червоноармійців, хатніх робітниць, комсомольців, піонерів. Відбулися перші конференції робітничого глядача у Харкові (1929), Києві (1930). Гасло "Цирк — у маси" став реальністю.

У складних умовах проходило циркове життя в Україні у 1930-ті рр. Командно-адміністративні методи, притаманні сталінському режиму тридцятих років, переносилися у мистецтво. Не обминули вони й цирк. Вважалося, що він як видовище життєстверджуюче мусить допомагати партії виховувати народ в дусі комуністичних ідей, саме з цієї причини цирк заслуговує на всіляку підтримку. Відтак цирковий репер-

Акробати брати Василь і Олександр Ялові.

туар складався командно-адміністративними методами без урахування особливостей програми. Створені творчі групи були позбавлені єдності й часто розпадалися. Ще більше посилилася централізація управління, всі важливі й другорядні питання вирішувалися у Москві, а творчі дискусії з проблем циркового мистецтва замінювали директиви і вказівки. У 1936 р. було закрито журнали "Советский цирк" у Харкові та "Світло на арену" у Києві. Скоротилися виступи іноземних артистів, а незабаром припинилися зовсім, були заборонені поїздки радянських акторів до інших країн.

У 1930 р. у Київському (постановочному) цирку була поставлена історико-героїчна пантоміма "Бунтар Кармелюк". Це була перша в радянському цирку спроба показати масовий виступ трудового народу проти царського самодержавства і перша в Україні пантоміма на воді. В основу сюжету спектаклю лягли події, пов'язані з боротьбою повстанців, організованих такою яскравою особистістю, як Кармелюк — месник із селянського середовища. Пантоміма стала важливим здобутком тогочасного циркового мистецтва. До постановки були залучені кращі театральні, циркові й художні сили. За сценарієм П. Щербатинського ставив пантоміму народний артист СРСР Г. Юра (режисер — Л. Пясецький). Кінокадри були підготовлені за вказівками О. Довженка, хореограф — заслужений артист УРСР В. Козаківський, художнє оформлення здійснили М. Драк і В. Шкляєв за участю І. Курочки-Армашевського, музику написали Н. Пруслін та І. Ройзентур. Тема спектаклю дозволяла створити ефектні сцени, в яких розкривалися можливості артистів різних жанрів: наїзників, акробатів, еквілібристів, а також артистів кіно, театру, естради, балету. Разом із хором та оркестром у постановці взяли участь понад 300 учасників. Вистава характеризувалась належною технічною оснащеністю, зокрема, у ній використовувалися гучномовці, знайшли застосування також піротехнічні ефекти — бенгальський вогонь тощо. Пантоміма мала величезний успіх, у самому Києві за 50 днів її подивилося 120 тисяч глядачів.

Другою помітною роботою Київського цирку була меломіма (поєднання пантоміми і слова) "Романтика Дніпра відгриміла" ("Від Запорозької Січі до Дніпрогесу"). В спектаклі широко використовувалися словесні тексти, музика, театральні прийоми. На манежах розгорталася панорама індустріалізації України. Відомий танцюрист Соболь поставив у цирку танцювальну пантоміму "Запорожці", в яку включив багато ук-

Партерні акробати Василь і Олександр Ялові. Трюк "Рука в руку".

Музичний ексцентрик із гармошкою.

раїнських танців. Вона з успіхом ішла в цирках України. Пантоміма "Москва горить" ("1905 рік") була присвячена подіям 1905 і 1917 рр. Автор сценарію — В. Маяковський, вистава ставилася в Москві, звідки її привезли до України. Вона мала вигляд агітплаката, перейнятого публіцистичним пафосом. Закінчувалася апофеозом, манеж перетворювався на басейн, потоки води, що уособлювали Дніпрогес, змивали старий побут, спадщину царської Росії. 1932 р. було поставлено пантоміму "Будь напоготові".

Героїчну пантоміму "Махновщина", для якої було притаманне перекручування фактів громадянської війни в Україні та роль у ній Н. Махна, поставили в Москві й Ленінграді, а 1931 р. — нова постановка в Києві. Постановник і виконавець ролі Махна — Л. Танті, художник — С. Мандель, композитор — С. Жданов. У виставі сполучалися героїка, клоунада і романтика. Використовувалася вода, піротехніка, відбувався вибух моста, прорив греблі, імітувався дощ, що лився з-під шатра, на манеж виїжджав паровоз, рухався пароплав. Вражали картини кінних баталій, підготовлені таким майстром дресирування, як Вільямс Труцці. Вершники з коней стрибали у воду, коні падали разом із ними ніби вражені кулями. У Києві "Махновщину" за 32 дні подивилося 85 ти-

Повітряні гімнасти подружжя Криленки.

Антиподисти Микитюк.

сяч глядачів. Того ж року в Києві відбулася прем'єра першого в радянському цирку механічного атракціону "Політ на санях" І. Бугримової (майбутньої народної артистки СРСР) та О. Буслаєва (пізніше вони стали відомими дресирувальниками хижаків). Виконавці демонстрували витримку, самовладання, відмінну спортивну підготовку. Досягнення київського цирку привернули увагу Головного управління цирків у Москві, досвід киян вирішено було поширити по цирках усієї країни, а також на його основі підготувати нові атракціони.

Тому при київському цирку, 1935 р. створено творчу майстерню з підготовки нових номерів під керівництвом М. Михельсона. У ній об'єдналися зусилля режисерів, літераторів, художників, композиторів, балетмейстерів. При створенні нових номерів використовувалися виразні засоби різних видів мистецтва: писався літературний сценарій, підбирався музичний супровід, готувалися ескізи одягу й оформлення реквізиту. Одним із досягнень 1930-х рр. став згодом всесвітньовідомий номер акробатів братів Василя та Олександра Ялових. Вони займалися акробатикою з дитинства. Випадково їх побачив режисер А. Арнольд, запросив до цирку і допоміг підготувати номер. Брати виконали "Римських гладіаторів", демонстрували рекордні номери "Японський кульбіт", "Копфштейн" ("Голова на голову"), акробатичні стрибки, включили до номера гру на музичних інструментах. Пізніше будували акробатичний номер в українському національному стилі з відповідною музикою, одягом, народним орнаментом. Ялові стали кращими партерними акробатами радянського цирку, неодноразово виступали за кордоном. У 1972 р. удостоєні звання за-

служених артистів УРСР. Окремі з їхніх досягнень залишилися неперевершеними і неповторними.

Набутком 1930-х рр., також підготовленим у київському цирку, став номер "Цовкра" канатохідців із дагестанського аулу Цовкра (1937). Його, насиченого найскладнішими трюками на канаті, захоплено зустрічали глядачі в цирках України і СРСР. Був підготовлений номер партерних акробатів "Два Твардовських", який також з успіхом демонструвався до початку Великої Вітчизняної війни; була й низка інших акробатичних видовищ. У 1930-ті рр. у цирках України було показано багато відомих атракціонів, участь у них брали клоун-стрибун В. Лазаренко (1934), ілюзіоніст Е. Кіо, музичні сатирики брати Танті, дресирувальники тварин Б. Едер, Е. Рогальський, К. Кун, клоуни-ексцентрики М. Антонов та В. Бартєнєв, жокеї-наїзники під керівництвом О. Сержа; увагу глядачів привертали також номери з кіньми, якими орудував дресирувальник Є. Єфімов, романтична пантоміма "Чорний пірат" (1936) та ін.

У перші дні війни чимало артистів пішло на фронт, багато із них загинуло у боях. Були створені артистичні групи, що виступали в шпиталях, здійснювали збирання коштів у фонд оборони. Після війни більшість циркових споруд виявилася зруйнованою, загинуло майно, реквізит, тварини. 1944 р. відновилися спектаклі у цирках-шапіто, виступали Е. Кіо, дресирувальники В. та Ю. Дурови, І. Рубан, акробати брати Ялові та ін.

У 1940 — на початку 1950-х рр. продовжувалися репресії, не обійшли вони й цирки. 1949 р. творчі колективи захлеснула хвиля боротьби з космополітизмом, так званим низькопоклонством перед Заходом. Засуджувалося оформлення, одяг, музичний супровід, циркова термінологія, псевдоніми. Усувалися від роботи талановиті режисери, дослідження циркознавців не друкувалися, багато митців звільнили з посад або ж змушували це робити. Особливо дісталося клоунаді за її нібито "відхід від соціалістичного реалізму". Однак вистави відбувалися, артисти завойовували увагу глядачів, з'являлися нові номери.

Музичні ексцентрики, жонглери і акробати Філіпенки.

Основна кількість стаціонарних цирків (налічувалося їх 9) з'явилися в Україні після Великої Вітчизняної війни, у 1950—1980-х рр. Іще наприкінці XIX ст. у Катеринославі (з 1929 р. — Дніпропетровськ) Ж. Труцці збудував циркове приміщення. У 1929 р. споруду знесли, на її місці у 1932 р. встановлено було тимчасовий розбірний цирк. Під час війни його було зруйновано, з 1945 р. у Дніпропетровську працював цирк-шапіто. У 1959 р. споруджено стаціонарний цирк на 2000 місць.

У 1961 р. напередодні сторіччя Донецька і свята шахтарів місто одержало

Акробати-вольтижери Марія Галанкіна, брати Фоменки та Сергій Бєлов. 1960.

цирк "Космос", що має вигляд зрізаного циліндра діаметром 59 м, висотою 30 м. Його відкриття — помітний внесок у розвиток культури України. Тут на манежі свого часу виступали такі знамениті майстри, як С. Ісаакян, М. Єгоров із сином Анатолієм, Ванда і Валентин Іванови, Ю. Ав'єріно, В. і Л. Шевченки, Карандаш, І. Кіо, О. Попов, М. Ольховиков, М. Назарова, Ю. Дуров, В. Філатов, І. Бугримова та багато інших циркових зірок.

Циркові вистави у Києві відновилися ще до закінчення війни — у серпні 1944 р. у цирку-шапіто на площі перед Центральним стадіоном. Стаціонарний цирк на 2000 місць було збудовано у 1950 р. на розі вулиць Червоноармійської та Саксаганського. За роки його існування (до 1959 р.) увагу киян полонили кращі циркові номери й атракціони "Ведмежий цирк" В. Філатова, акробати під керуванням В. Довейка, повітряні гімнасти Р. Немчинська та О. Лебединська, П. Щетинін, сенсаційний номер "Семафор-гігант" сестер Кох, виступи прославленого дресирувальника хижаків Б. Едера та його учениці М. Назарової. Тут, у Київському цирку, у 1955 р. урочисто відзначили 60-річчя від дня народження цього дресирувальника та 45-річчя його творчої діяльності. Ювілейну комісію очолив кінорежисер М. Донськой, у святкуванні взяли участь В. Марецька, А. Бучма, М. Крушельницький, Остап Вишня, циркові актори К. Танті, О. Александров-Серж, циркознавець Є. Кузнецов та ін.

У 50-ті рр. кияни мали змогу побачити ще чимало видатних досягнень циркового мистецтва. Зі своїми програмами виступили цирк ліліпутів, дресирувальниця В. Ольховикова, родина жонглерів та еквілібристів Ширай, клоуни Карандаш, Ю. Нікулін і М. Шуйдін, О. Цхомелідзе, Е. Середа, знамениті дресирувальники М. Золло, О. Корнілов, В. Дуров, І. Рубан, а також Г. Адаскіна, Н. Монкевич, дресирувальник коней Б. Манжеллі, повітряні гімнасти батько й дочка Щетиніни, знаменитий еквілібрист із його неперевершеними трюка-

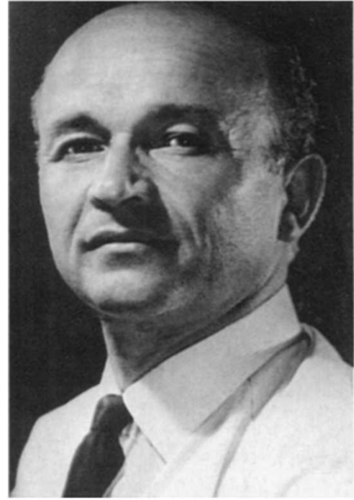
ми М. Єгоров та ін. У 1953 р. при Київському цирку створено Художню раду, куди увійшли актори А. Бучма, М. Крушельницький, Ю. Лавров, письменники Остап Вишня, С. Олійник, П. Григор'єв, композитор Ю. Мейтус, режисер Б. Балабан, циркові артисти М. Золло, К. Танті та ін.

В українських цирках до і після війни плідно працювали видатні режисери, що готували програми і окремі номери А. Арнольд, М. Фореггер, Є. Зіскінд, Р. Грильє, О. Буше, М. Зинов'єв та ін.

Розквіт у післявоєнний час провідного в Україні цирку — Київського — пов'язаний із функціонуванням стаціонарних циркових споруд на вулиці Червоноармійській і особливо на площі Перемоги (відкриття відбулося 6 листопада 1960 р.). Здобутки ці багато в чому забезпечила діяльність директора обох цирків Б. Черненка (1952—1962). За його ініціативою створено Український цирковий колектив, він же — ініціатор створення Художньої ради Київського цирку, завдяки його зусиллям розпочалося свого часу будівництво нового приміщення цирку на площі Перемоги. Будучи директором цирків, Б. Черненко брав участь у постановках багатьох циркових спектаклів.

Дніпропетровським цирком протягом 1932—1970 рр. керував один із найстаріших радянських циркових діячів Ф. Яшинов. Він же деякий час керував і Харківським цирком. Для Одеського цирку багато зробили його керівники П. Ткаченко, В. Мягкий, Ю. Рябінкін та ін.

Після Великої Вітчизняної війни у цирках СРСР культивувалося створення національних номерів, які відображали культуру, традиції різних народів. Вони об'єднували в програми, що мали на меті продемонструвати досягнення національних цирків. Першим було створено Узбецький цирковий колектив. У 50-ті рр.



Керівник групи антиподистів Франко Микитюк.

створюється Український цирковий колектив. Ставилося завдання поєднати у номерах високопрофесійний мистецький рівень із національним характером і колоритом, виявивши при цьому новаторський підхід. Програми, що їх готували цирки України, повинні були відобразити притаманні українському народові відвагу й завзяття, бути багатими на народні мелодії й танці, дотепний гумор. У колективах готували національний одяг, реквізит, прикрашений народним орнаментом. Було створено постановочну групу, у яку увійшли літератори П. Глазовий, М. Татарський, І. Муратов; режисери В. Скляренко, О. Івашутін, В. Арістов; художник Л. Писаренко; балетмейстер Б. Таїров; композитори Д. Клебанов, О. Свєшніков, А. Філіпенко, І. Додюк. Керівником колективу став заслужений артист РРФСР П. Маяцький. Підготовка і репетиції проходили у Харкові, а прем'єра "День народження" відбулася у Києві 21 липня 1956 р. У програму ввійшли номери "Гуцульські акробати" під керівництвом В. Максимова, антиподисти

Група антиподистів Микитюків.

Музичні ексцентрики Олена і Тамара Гриньє та Б. Дзгоєв.

Микитюк — неперевершений номер у своєму жанрі; родина жонглерів і акробатів Філіпенків, актори Олексієнки з "Музичною кухнею", музичні ексцентрики Аронови і Байдіни, пластичний етюд артистів Лисиненків, акробатичне тріо (М. Галанкіна, В. Фоменко та С. Бєлов), повітряні гімнасти Криленки, коміки В. Байда і П. Копит, мім К. Мусін. Завершував програму виступ "Шар сміливості" Н. Сорокіної та П. Маяцького. Після його смерті Українським цирковим колективом керував Л. Прожейко (1968—1972), народний артист України і СРСР В. Шевченко (1972—1994; з 2000 р. — художній керівник, з 2007 р. — його директор).

У колективі повсякчас удосконалювалися старі номери, з'являлися нові: блискучі "Танці на дроті" Е. Косяченко,

кінноспортивна сцена "Запорозькі козаки", клоун-дресирувальник Л. Мозговий, акробати Москаленки з номером "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", політична сатира І. та В. Василенків, виступали музичні ексцентрики Гриньє, еквілібристи Стаценки, гімнасти під керівництвом І. Бесараба, кінний номер "Вечорниці вершників" Б. Лазарова. Змінився склад клоунів, у їх групі було створено нові номери, прикметні зверненням до українського фольклору. У підготовці й оновленні програм Українського циркового колективу брали активну участь директори Київського цирку В. Нікулін, народний артист УРСР Б. Заєць, балетмейстер і режисер заслужений діяч мистецтв УРСР О. Зайцев, керівники оркестру В. Петрусь, М. Резницький, художник Л. Бриксман, головний інженер цирку М. Брикерман, літератори, композитори та ін.

Окрасою циркового мистецтва стали атракціони з дресированими хижаками народних артистів СРСР та УРСР В. і Л. Шевченків ("Дресировані левиці", "Леви й тигри", "Зброяр Просперо" та ін.). Вони поєднали показ дресированих тварин із виконанням трюків акробатики й гімнастики. Їхні номери, що зажили світової слави, називали "сенсація на манежі", їх побачили мільйони глядачів України, СРСР, інших країн.

У роки застою деякі творчі позиції цирків були втрачені — заважали бюрократизм і формалізм в роботі циркової системи, було багато парадності, зайвої урочистості, недоліки замовчувалися, а досягнення перебільшувалися, глушилася сатирична спрямованість й гострота клоунади, не можна було торкатися серйозних проблем. Розвиток циркового мистецтва підтримувався, так би мовити, "на валу" за рахунок нових цирків і номерів. Постійно підкреслювалося, що радянський цирк — найкращий у

Дресирувальниця хижаків Людмила Шевченко.

світі, на цій підставі відкидалася усяка серйозна критика на адресу циркової системи. Базою Українського циркового колективу був Київський цирк. Тут зароджувалися, готувалися, оброблялися і випускалися на арену нові твори циркового мистецтва. Тут же й відбувалися їх прем'єри.

Номер "Еквілібристи з першами" групи під керівництвом заслуженого артиста УРСР В. Французова став унікальним досягненням, не всі їхні трюки вдалося повторити наступникам. Досягненням став і акробатичний номер "Черемош" під керівництвом заслуженого артиста УРСР В. Максимова, і "Еквілібр на котушках" А. Подгорного, і "Музичний сувенір" О. Гриньє, і видатний номер акробатів-вольтижерів В. Фоменка, М. Галанкіної та С. Бєлова. Но-

Атракціон "Леви і тигри".
Людмила Шевченко з левом Бені у номері "Лев на повітряній гойдалці".

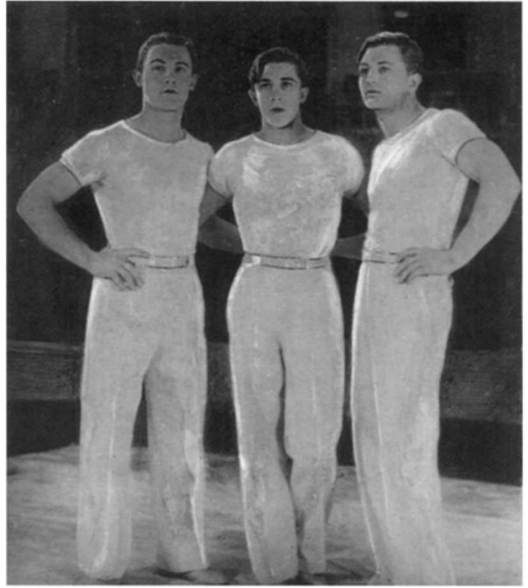
Володимир Шевченко з тигрицею Джуною.

мер називали "акробатичною поемою краси й спритності". Жонглер Г. Попович на конкурсі "Цирк завтрашнього дня" в Парижі здобув золоту медаль. Великим успіхом користувалися акробати брати Маренкови, еквілібрист В. Дещук. Подією була кінно-балетна пантоміма "Бахчисарайська легенда" за мотивами поеми О. Пушкіна. Душею задуму і його втілення став дресирувальник коней заслужений артист РРФСР Б. Манжеллі. В пантомімі брали участь 65 наїзників, гімнастів, акробатів, було задіяно 33 коня. Прикрасили програму атракціон із мавпами Іванових, номер дресирувальників тварин Чепякових — лауреатів Берлінського фестивалю 1976 р., кінно-балетна сюїта "Штраусіана" Ю. Єрмолаєва і Л. Котової, в якій органічно поєдналися майстерність дресирування, вища школа верхової їзди, хореографія. Часто, як і раніше, приїздив в Україну Е. Кіо, а після його смерті в Києві під час гастролей 1965 р. славу батька підтримали його сини — Еміль та Ігор.

Розвиток циркового мистецтва вимагав змін. Адже кожен артист постійно виконував лише один номер. Це сковувало його творчі можливості, заважало виступати в різних жанрах. Постало питання про відродження циркових пантомім, які ставилися і в дорадянський час. Потім вони зникли, у 30—70-ті рр. їх відбулось усього кілька. Між тим пантоміма дає можливість використати, крім циркових жанрів, і театр, і кіно, і балет, і живопис, тобто домогтися театралізації циркових вистав.

Протягом 70—80-х рр. пантоміми в цирках України стали явищем частим. Вони були присвячені визначним датам, важливим подіям, темам героїзму, па-

тріотизму. В створенні їх, окрім майстрів цирку, брали участь літератори, художники, композитори, балетмейстери та ін. Образна система цирку, збагачена елементами інших видів мистецтва, дозволяла робити спектаклі виразнішими, яскравішими. Український глядач побачив пантоміми "Подвиг", "З днем народження, Перемого", "У сім'ї єдиній", "Золота траса", "Шлях мужності й натхнення", "Богатирські ворота", "Парад здійснень і чудес", програму "Весела орбіта цирку". Серед них — силовий атракціон "Атлетична поема", творцем і виконавцем якого був Г. Новак, заслужений майстер спорту, чемпіон світу, Європи і СРСР, якому належать більше, ніж 100 світових і всесоюзних рекордів (його називали "фабрикою рекордів"). Виконуючи класичні спортивні рухи, він вільно працював з двопудовими гирями і штангами.



Еквілібристи брати Віктор і Микола Французови та Віктор Панфілов (у центрі).

У післявоєнний період українські глядачі побачили не одне покоління артистів. На манеж виходили батьки, потім виступали їхні діти. Так було з Е. Кіо і його синами, з В. Філатовим, В. Волжанським, Л. Осинським і його дочкою Мариною, родиною Гриньє.

Наприкінці 80-х рр. на аренах українських цирків виступали гімнастки А. Шевченко і В. Лі, еквілібристи-антиподисти Фоменко, дресировані папуги І. Ольховикової, дресировані поні та собаки-жокеї В. Ольховикової, акробати на батуті під керівництвом Ю. Попова, акробатичний ансамбль "Карнавал" під керівництвом В. Норкевича — лауреата Паризького конкурсу "Цирк завтрашнього дня", В. Столяров і О. Соломатін та ін. Український глядач неодноразово бачив на аренах класиків вітчизняної клоунади М. Карандаша (Рум'янцева), Ю. Нікуліна і М. Шуйдіна, А. Ніколаєва, О. Попова та велику кількість акторів різних жанрів. В Україні часто виступали вірменський, гру-

Батько і син Михайло й Анатолій Єгорови у номері "Еквілібр на рейках".

зинський, узбецький цирки, колективи інших республік; цирки НДР, Болгарії, Румунії, Угорщини, Монголії тощо.

Як ми вже згадували, циркове мистецтво завжди користувалося великою популярністю і любов'ю глядачів. У великих містах країни жителі мали можливість відвідувати стаціонарні (постійні) цирки. А що робити мешканцям невеликих міст і селищ, де не було цирків, і лише іноді (частіше за все влітку) гастролювали цирки-шапіто? Вихід було знайдено завдяки організації циркових колективів "Цирк на сцені", де замість манежу була інша площадка — сцена.

"Цирк на сцені" було створено в 1935 р., у 1937 р. включено до Центрального управління держцирків (ЦУДЦ), у 1950 р. виділено у самостійну організацію. Якщо в стаціонарних цирках глядач приходив до нього, то "Цирк на сцені" приходив до глядача. Він обслуговував окремі райони країни, працював постійно, виступав на будь-яких площадках — у клубах, військових частинах, школах, на заводах, а влітку просто неба — на стадіонах, в парках, садах тощо.

У післявоєнний час працювали шість циркових дирекцій "Цирк на сцені"; Україну обслуговувала Київська дирекція. В кожну входило кілька колективів (у 1978 р. — усіх 55). "Цирк на сцені" формується із досвідчених артистів, циркової молоді, що закінчила училища циркового мистецтва, здібних учасників циркової самодіяльності. Іноді першими вчителями майбутніх артистів були їх батьки — циркові артисти, котрі навчали своїх дітей мистецтву манежу. В останні десятиріччя в Україні, крім артистів стаціонарних цирків, успішно виступали (і виступають) колективи "Цирк на сцені". Серед ветеранів — подружжя Г. і В. Пастухови, акробати-вольтижери із званнями майстер спорту, лауреати Всесоюзного конкурсу циркового мистецтва; В. Долгополова — еквілібристка, музична фейлетоністка; І. Кащеєва — еквілібристка; С. Добровольська — повітряна гімнастка; С. Складана — жонглер; Е. Зементов — акробат-ексцентрик і повітряний гімнаст; В. Ріманов — акробат, чемпіон РРФСР; В. Габелєв — килимний клоун; А. Марчевський — клоун; В. Мізикевич — акробат-ексцентрик; А. Цуканов — лауреат премії "Золотий клоун", артисти М. Волинський, Попович, М. Багдасаров, С. Еріставі та ін.

У 1991 р. в Україні діяло 11 стаціонарних цирків. Крім Київського, деякі з них також були постановочними, тобто в них готувалися і випускалися нові циркові програми. Так, у Харківському цирку свого часу готувалися номери й атракціони "Політ на санях", тріо Лео Маро, "Шар сміливості" П. Маяцького, дитячі спектаклі тощо. У Дніпропетровському формувалися і демонструвалися програми для закордонних гастролей до США, ФРН, Фінляндії, Польщі, Туреччини, Чехословаччини, готувалися програми деяких національних циркових колективів — Українського, Білоруського, Грузинського, Латвійського тощо.

Циркове, як і інші види мистецтва, знало злети, радість успіхів і невдачі, важкі періоди, коли втрачалися деякі творчі позиції, досягнуті раніше. Після розпаду СРСР і ліквідації Союздержцирку цирки України опинилися у скрутному становищі. Виникло багато проблем: перебудова системи управління і головне — їх фінансування, яке раніше здійснювалося з єдиного центру — з Москви. Цирками почало опікуватися Міністерство культури України. В умовах, коли кращі номери й атракціони залишилися у Москві, а багато артистів виїхало за кордон, треба було налагодити систему формування циркових програм, а також відремонтувати деякі

приміщення та оновити реквізит, відновити розірвані зв'язки між цирковими колективами. Перехід до ринкових відносин, недостатнє фінансування культури призвели до розпаду національних колективів, у тому числі й українського. Виникла система контрактів з артистами, що призвело до значних ускладнень у підготовці й формуванні програми, до скорочення репертуару та неможливості постановки кращих номерів. Тобто сталися негативні зміни і в кількісному, і в якісному відношенні.

Але й за цих умов, долаючи великі труднощі, цирки продовжували роботу. У 90-ті рр. український глядач побачив немало цікавих програм, серед яких — "Арена дружби" (1998), "Великий Європейський цирк" (1999), суперілюзія "Кукес", атракціон "Прометей" під керівництвом І. Волжанської, "Цирк на воді" (2001), "Вам посміхаються звірята" (2001), "Африканське сафарі" (2002), акробати-стрибуни Майорови, "Зірки цирку" під керівництвом П. Шатуновського, акробати Шатуновські, "Зустрічні гойдалки" Дідик, дресирувальники Л. і В. Шевченки. З успіхом пройшли гастролі німецького цирку "Орфей" під керівництвом Альхова (1998), Варшавського цирку (2003), "Парад атракціонів" (2003), "П'ять континентів" (2004) та ін.

На 1 січня 2008 р. в Україні діяли 1 державний Національний цирк (Київ), 11 державних цирків, 2 державні циркові дирекції та 3 державних циркових підприємства. Останнім часом відродилися цирки-шапіто (біля 25), які своїми гастролями охопили всі регіони України. Вісім з них і 80 відсотків усіх акторів входять до Всеукраїнської громадської організації "Циркова спілка Кобзова" (президент — М. Кобзов). Шапіто відзначаються мобільністю, доступністю, працюють протягом усього року, добре обладнані, з музичним супроводом, спецефектами, стереозвуком, шоу-світлом, зручні і для глядачів, і для акторів. Початок сезону завжди відкривається благодійною виставою — "Подорож до казкового світу цирку". За рік гастролі цирків-шапіто охоплюють понад 1600 населених пунктів України. Циркове мистецтво залишається невід'ємною складовою частиною культури України.

БІБЛІОГРАФІЯ

Абліцов В. Галактика “Україна”: Українська діаспора: видатні постаті. — Київ, 2007.

Авксентьєва В.В. Режисер в кіно: Із творчої практики режисерів Т. Левчука і М. Мащенка. — Київ, 1979.

Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. — Київ, 2008.

Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — 2-ге вид., стереотип. — Київ, 2001.

Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. — Київ, 2006.

Агеєва В.П. Пам'ять подвигу: Українська воєнна проза 60—80-х років. — Київ, 1989.

Агеєва В.П. Українська імпресіоністична проза: Михайло Коцюбинський, Григорій Косинка, Андрій Головко. — Київ, 1994.

Адельгейм Е. Остаются стихи: Очерк творчества Н. Ушакова. — Москва, 1979.

Адельгейм Є. Крізь роки: Вибрані праці. — Київ, 1987.

Адельгейм Є. Поетичний “Молодняк”: Популярно-критичний нарис. — Харків; Київ, 1931.

Адельгейм Є.Г. Микола Бажан. — Київ, 1974.

Академія музичної еліти України: [Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського] / В.І. Рожок (гол. ред. кол.). — Київ, 2004.

Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Л.М. Петрицька, Д.О. Горбачов (упоряд.). — Київ, 1981.

Андріанова Н.М. Іван Кочерга: Літературний портрет. — Київ, 1963.

Андріанова-Гордієнко Н.М. Дмитро Мілютенко. — Київ, 1990.

Андрій Проценко: Життєпис. Спогади / І.Д. Гамкало, Л.А. Проценко (упоряд.). — Київ, 1990.

Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. — Тернопіль; Львів, 2000.

Андрусяк І. Літпроцесія: Рецензії, есеї, статті. — Донецьк, 2002.

Андрущенко М.П. Оперний театр у Дніпропетровську. — Київ, 1979.

Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования / В.А. Васина-Гроссман (ред.). — Москва, 1967.

Антонич Б.-І. Національне мистецтво: (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Твори / М.Н. Москаленко (ред.-упоряд.). — Київ, 1998.

Антонович Д. Триста років українського театру: 1619—1919 [з додатком праць Л. Старицької-Черняхівської та Я. Мамонтова] / Г.Ф. Семенюк, Л.С. Дем'янівська (ред. і передм.). — Київ, 2003.

Антонович М. Станислав Людкевич, композитор, музиколог. — Рим, 1980.

Антонович М. Musica Sacra: Зб. статей з історії української церковної музики. — Львів, 1997.

Антонюк В. Традиції української вокальної школи: Микола Кондратюк. — Київ, 1998.

Аркадий Филипенко: Статьи и воспоминания / В.А. Филипенко (сост.); Г.В. Виноградов (общ. ред.). — Москва, 1988.

Арнольди Э.К. Еще раз о театре: [Харьковский академический театр оперы и балета]. — 2-е изд., доп. — Харьков, 2000.

Архимович Л.Б., Марчук И.А. Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества. — Москва, 1983.

Архімович Л. Українська класична опера: Історичний нарис / В. Довженко (ред.). — Київ, 1957.

Архімович Л.Б. Борис Гмиря: (В оперному репертуарі). — Київ, 1981.

Архімович Л.Б. Шляхи розвитку української радянської опери. — Київ, 1970.

Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. 1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професійна музика; Ч. 2: Українська радянська музика. — Київ, 1964.

Астаф'єв О. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. — Київ, 1998.

Бабишкін О.К. Кіноспадщина Юрія Яновського. — Київ, 1987.

Бабишкін О.К. Михайло Стельмах. — Київ, 1961.

Бабишкін О.К. Юрій Яновський: Життя і творчість. — Київ, 1957.

Баканурський А.Г., Корнієнко В.В. Театрально-драматичний словник XX століття. — Київ, 2009.

Барабан Л. Драма і театр першої половини XX ст.: Невідомі матеріали. — Біла Церква, 2009.

Барабан Л. Три драматурги: В.К. Винниченко, О.Ф. Коломієць, Я.М. Стельмах. — Біла Церква, 2007.

Барабан Л.І. Людмила Старицька-Черняхівська: Тернистий шлях творчості. — Вінниця, 2003.

Барабаш С. Ліна Костенко: філософія поетичного живопису. — Кіровоград, 2003.

Барабаш Ю. Довженко: Некоторые вопросы эстетики и поэтики. — 2-е изд. — Москва, 1968.

Баран Є. Навздогін дев'яностим: Зб. есеїв. — Київ, 2006.

Баран Є. У полоні стереотипів та інші есеї. — Київ, 2009.

Барка В. Трагізм і сила щирости: [Творчість Богдана Бойчука] // Сучасність. — 1969. — Ч. 7.

Барка В. Хліборобський Орфей або кларнетизм: [Творчість Павла Тичини]. — Мюнхен; Нью-Йорк, 1961.

Бас Л. Розповіді про композиторів. — 2-ге вид., випр. — Київ, 1976—1980. — Вип. 1—5.

Бас Л. Юлій Мейтус. — Київ, 1973. — (Творчі портрети українських композиторів).

Бернадська Н. Українська література XX століття: Довідник. — Київ, 2007.

Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. — Київ, 2004.

Бернацкая Р. Наталия Михайловна Ужвий. — Киев, 1960.

Безгін І.Д., Семашко О.М., Ковтуненко В.І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. — Київ, 2002.

Бетко І. На шляхах духовної інтеграції: Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі. — Olsztyn, 2010.

Билинская М. Шевченко и музыка. — Киев, 1984.

Бичко В. Наталя Забіла: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1963.

Бідюк О. Психоаналіз мікрообразів художнього тексту: Творчість Ліни Костенко. — Луцьк, 2009.

Бій ішов святий і правий: Українська радянська література в роки Великої Вітчизняної війни / Л.М. Новиченко (кер. авт. кол.). — Київ, 1986.

Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. — 2-ге вид., доп. і перероб. — Київ, 2006.

Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. Т. 3: Українська радянська література. Теорія літератури. — Київ, 1966.

Білецький О.І. Літературно-критичні статті. — Київ, 1990.

Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: Спогади, інтерв'ю, сценарій / М.Є. Миколайчук. — Київ, 1991.

Білий О.В. Літературний герой у контексті історії. — Київ, 1980.

Біловус Л. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного. — Тернопіль, 2004.

Білокінь С.І. Закоханий у вроду слів: М. Зеров — доля і книги. — Київ, 1990.

Білоцерківець Н. В контексті епохи: Літературно-критичні статті. — Київ, 1990.

Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — Київ, 1987.

Бобошко Ю.М. Гнат Юра. — Київ, 1980.

Богдан Ступка: митець і людина / М. Лабінський (авт.-упоряд.); М. Шудря (ред.). — Київ, 2008.

Богуславська З.Б. Драматург і театр: П'єси О. Корнійчука на сценах московських театрів. — Київ, 1961.

Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича у літературному процесі XX століття. — Київ, 2003.

Бойко Л.С. Сенс життя людського: Літературно-критичні статті. — Київ, 1972.

Бойко Ю. (Бойко-Блохин). Вибране: У 4 т. — Гейдельберг, 1972—1990.

Бондар М. Творчість Володимира Самійленка // Самійленко В. Твори. — Київ, 1990.

Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. — Київ, 2006.

Бондаренко А.І., Бондаренко Ю.І. Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі: Посібник. — Київ, 2003.

Бондар-Терещенко І. Культпросвіток: Літературно-критичні статті. — Луцьк, 2010.

Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910—1930-х років. — Київ, 2009.

Боньковська О. Львівський театр товариства "Українська Бесіда": 1915—1924. — Львів, 2003.

Борис Гмиря: Статті, листи, спогади / Б.С. Буряк (відп. ред.); Г.І. Майборода (передм.). — Київ, 1975.

Боровик М., Булат Т., Шеффер Т. Рильський і музика / М.М. Гордійчук (відп. ред.). — Київ, 1969.

Боровик Н.К. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля. — Киев, 1984.

Брюгген В.О. Звичайний хліб мистецтва: Літературно-критичні статті. — Київ, 1969.

Брюгген В.О. Зерно і сходи: Літературно-критичні статті. — Київ, 1987.

Брюгген В.О. Людина творить добро: Літературно-критичні нариси. — Київ, 1966.

Брюховецька Л. Іван Миколайчук. — Київ, 2004.

Брюховецька Л. Кіно часів своєї юності: Зб. статей. — Київ, 2008.

Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка. — Київ, 2006.

Брюховецька Л. Леонід Осика. — Київ, 1999.

Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. — Київ, 1989.

Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х. — Київ, 2003.

Брюховецька Л. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. — Київ, 2010.

Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1990.

Брюховецький В. Factum est factum: Біобібліobrioukhia. — Київ, 2010.

Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості. — Київ, 1990.

Булат Т.П. Український романс. — Київ, 1979.

Булат Т.П. Яків Степовий. — Київ, 1980.

Бурбела В. Література реального гуманізму. — Київ, 1982.

Буркатов Б. Подих сучасності: Статті і портрети. — Київ, 1975.

Бурляй Ю.С. Володимир Сосюра. — Київ, 1959.

Буряк Б. Служение народу: Очерки жизни и творчества С. Тудора, А. Гаврилюка, Я. Галана, П. Козланюка. — Москва, 1955.

Буряк Б. Художній ідеал і характер: Літературно-критичні статті. — Київ, 1967.

Бэлза И. Концерты Глиера. — Москва, 1955.

Бялик М.Г. Л. Ревуцький: Риси творчості. — Київ, 1973.

Вакуленко Д. Олександр Корнійчук: Нарис життя і творчості. — Київ, 1980.

Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія. 1945—1972: Основні тенденції розвитку. — Київ, 1976.

Василенко В.Я. Характерні риси оперної драматургії П. Чайковського та Г. Майбороди. — Донецьк, 2006.

Василишин О.М. Володимир Івасюк: сила серця і таланту. — Львів, 2009.

Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / О. Зінкевич, М. Француженко (упоряд., ред.). — Балтимор; Торонто, 1987.

Василь Стус в контексті європейської літератури: Матеріали II Всеукраїн. наук. конференції. — Донецьк, 2001.

Василь Стус: Двадцять років після смерті: Сучасне сприйняття і переосмислення [спецвипуск журналу "Смолоскип"]. — Київ, 2006.

Василь Стус: Життєві і творчі контакти: Матеріали наук. конференції. — Донецьк, 2008.

Василько В.С. Микола Садовський та його театр. — Київ, 1962.

Василько В.С. Театру віддане життя. — Київ, 1984.

Василько В.С. Ф.В. Левицький: нарис про життя і творчість. — Київ, 1958.

Василько В.С. Фрагменти режисури / І. Чабаненко (передм.). — Київ, 1967.

Вервес Г.Д. Поет повертається на батьківщину // Вороний М. Твори. — Київ, 1989.

Вериківська І.М. Становлення української радянської сценографії. — Київ, 1981.

Вериківська І.М. Художник і сцена: Основні тенденції розвитку українського театрально-декораційного мистецтва. — Київ, 1971.

Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского: "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная". — Москва, 1967.

Веселовська Г.І. Дванадцять вистав Леся Курбаса: Навч. посібник. — Київ, 2004.

Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. — Львів, 1989.

Виконавські школи вищих учбових закладів України: Тематичний зб. наук. праць / О.І. Малозьомова (кер. авт. кол.). — Київ, 1990.

Виноградов Г.С. Андрій Штогаренко. — Київ, 1973. — (Творчі портрети українських композиторів).

Віват Г. Художні особливості та провідні мотиви творчості Василя Стуса. — Одеса, 2003.

Vivere memento (Пам'ятай про життя): Статті і спогади про Івана Карабиця / М.Д. Копиця (упоряд.). — Київ, 2003.

Вінок пам'яті Олеся Гончара: Спогади. Хроніка / В.Д. Гончар, В.Я. П'янов (уклад.). — Київ, 1997.

Вінок спогадів про Заньковецьку / О.М. Ватуля (ред.-упоряд.). — Київ, 1950.

Вірний М. Портрет поета: [Василь Барка]. — Рівне, 1998.

Віталій Губаренко: Сторінки творчості: Статті, дослідження, спогади / М.Р. Черкашина-Губаренко (упоряд.). — Київ, 2003.

Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника / А.Я. Шевченко (упоряд.). — Київ, 1988.

Власенко В.П., Ковтуненко А.О. Людина і труд: Тема праці в українській радянській прозі. — Київ, 1964.

Власов В.П. Народне виконавство — професійні традиції. — Київ, 1994.

Вовк М. Міфо-символічні джерела прозової спадщини Василя Барки. — Київ, 2010.

Войчишин Ю. "Ярий крик і біль тужавий": Поетична особистість Євгена Маланюка. — Київ, 1993.

Волинський Й. Композитор Микола Колесса. — Львів, 1954.

Волинський К.П. В пошуках героя: Проблеми героя в сучасній українській прозі. — Київ, 1964.

Волинський К.П. Із секретів майстерності: Критичні етюди. — Київ, 1973.

Волинський К.П. Літературне сьогодення: Літературно-критичні статті. — Київ, 1982.

Волинський К.П. Яр Славутич: Літературний портрет. — Київ, 1994.

Волинські дороги Уласа Самчука / Я. Поліщук (упоряд.). — Рівне, 1993.

Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: Проблема формування творчої особистості. — Львів, 1995.

Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Зб. статей / Л. Залеська-Онишкевич. — Нью-Йорк, 2005.

Вороний М. Театр і драма: Збірка статей / О.К. Бабишкін (упоряд., передм.). — Київ, 1989.

Воспоминания о Миколе Бажане: Сборник / Н.В. Бажан, Е.К. Дейч (сост.). — Москва, 1989.

Гаєвська Н.М. Андрій Малишко. — Київ, 1985.

Гаєвський В. Гнат Петрович Юра: [Життєвий і творчий шлях актора і режисера театру ім. І. Франка]. — Київ, 1940.

Гайдабура В. Летючий корабель Лідії Крушельницької: Студія Мистецького слова в Нью-Йорку. — Київ, 2006.

Гайдабура В. Театр імені М.О. Щорса: Запорізький обласний український музично-драматичний театр. — Київ, 1979.

Гайдабура В. Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941—1944): Історія, політика, документи, ідеї, художні реалії, людські долі. — Київ, 1998.

Гайдабура В. Театральні автографи часу: Дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, "фото-сайти". — Київ, 2007.

Галич В.М. Олесь Гончар — журналіст, публіцист, редактор: Еволюція творчої майстерності. — Київ, 2004.

Гальченко С. Текстологія поетичних творів П.Г. Тичини. — Київ, 1990.

Ган Я.И. Александр Иванович Сердюк. — Киев, 1960.

Ган Я.И. Марьян Михайлович Крушельницкий. — Киев, 1960.

Ган Я.Й. Терентій Петрович Юра: Життєвий і творчий шлях актора театру ім. Ів. Франка. — Київ, 1940.

Геник-Березовська З. Грані культур: Бароко, романтизм, модернізм / Г. Сиваченко (пер. з чес.); М. Коцюбинська (упоряд.). — Київ, 2000.

Герасимова-Персидська Н.О. М.І. Вериківський: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1959.

Гливінська Л. Поетичне слово Миколи Вінграновського: лінгвостилістична інтерпретація. — Київ, 2006.

Гмыря Б.Р. Дневники. Щоденники: 1936—1969 / А.В. Принц (сост.). — Харьков, 2010.

Гнатюк М. Юрій Яновський: Текст і авантекст. — Київ, 2006.

Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С., Йолкіна Л.В., Гуляк А.Б. Володимир Винниченко. Грицько Григоренко: Штрихи до портретів. — Київ, 1995.

Голинський Ю.Ф. Героїчна тема в творчості І.А. Савченка. — Київ, 1982.

Головащенко М.І. Феномен Олександра Кошиця. — Київ, 2007.

Голомб Л. Із спостережень над українською поезією XIX—XX століть: Зб. статей. — Ужгород, 2005. — 379 с.

Голомб Л. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX — перших десятиліть XX ст. — Ужгород, 2008.

Голомб Л. Петро Карманський: Життя і творчість. — Ужгород, 2010.

Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський. — Ужгород, 2011.

Голос ніжності і правди: Спогади про В. Сосюру / О.В. Килимник (упоряд.); А. Малишко (передм.). — Київ, 1968.

Голубев П.В. Борис Романович Гмыря: Записки педагога. — Москва, 1959.

Голубєва З.С. Іван Кочерга: Нарис життя і творчості. — Київ, 1981.

Голубєва З.С. Микола Бажан: Нарис творчості. — Київ, 1984.

Голубєва З.С. Нові грані жанру: Сучасний український радянський роман. — Київ, 1978.

Голубєва З.С. Юрій Смолич: Нарис життя і творчості. — Київ, 1990.

Гончар О. Листи / В.Д. Гончар, Я.Г. Оксюта (упоряд.). — Київ, 2008.

Гончар О. Чим живемо: на шляхах до українського відродження. — Київ, 1992.

Гончар О. Щоденники: У 3 т. / В.Д. Гончар (упоряд., передм.). — Київ, 2008.

Горбачов О.Д. Анатолій Петрицький: Нарис творчості. — Київ, 1971.

Горбачов О.Д. Олександр Хвостенко-Хвостов: сценограф, живописець, графік. — Київ, 1987.

Горбов А.С. Постановка видовищно-театралізованих заходів. — Київ, 2010.

Горбунова Е. Драматургия А. Корнейчука. — Москва, 1982.

Гординський С. В обороні культури: Спогади, портрети, нариси / М. Коцюбинська, Р. Корогодський (упоряд.). — Луцьк, 2004.

Гордийчук Н.М. Николай Леонтович. — Киев, 1977.

Гордійчук М.М. Георгій Іларіонович Майборода. — Київ, 1963.

Гордійчук М.М. Платон Іларіонович Майборода. — Київ, 1964.

Гордійчук М.М. Леся Дичко. — Київ, 1978.

Гордійчук М.М. Пилип Козицький. — Київ, 1985.

Гордійчук М.М. На музичних дорогах: Статті та рецензії. — Київ, 1973.

Гордійчук М.М. Українська радянська симфонічна музика. — Київ, 1969.

Гордійчук Я.М. Становлення українського музичного театру і критики (Київ, 20—30-ті рр.). — Київ, 1990.

Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. — Київ, 2006.

Горпенко В.Г. С. Параджанов: перші кроки. — Київ, 1999.

Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. — 2-е изд., доп. — Киев, 1973.

Горюхіна Н.О. Симфонізм Л.М. Ревуцького. — Київ, 1965.

Горюхіна Н., Єффремова Л. К.Г. Стеценко. — Київ, 1955.

Гоян Я. Маестро: Есе: [Творчість Миколи Колесси]. — Київ, 2005.

Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. — Київ, 2003.

Григір Тютюнник: "Образ України — здавна й по сьогодні": Щоденники, записники / О.І. Неживий (упоряд.). — Луганськ, 2005.

Григорій Верьовка: Спогади. — Київ, 1972.

Григорій Кочур і український переклад: Матеріали Міжнар. наук. конференції / А.Г. Кочур (упоряд.). — Київ; Ірпінь, 2004.

Григорій Кочур і художній переклад: життєвими і творчими стежками майстра / Л. Коломієць (упоряд.). — Черкаси, 2008.

Гриневецький І. А.К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1961.

Грисенко Л.М. Лариса Руденко. — Київ, 1978.

Грица С.Й. Філарет Михайлович Колесса. — Київ, 1962.

Грицюта М.С. Селянство в українській дожовтневій літературі. — Київ, 1979.

Грицюта М.С. Художній світ В. Стефаника. — Київ, 1982.

Грінченко М. Вибране. — Київ, 1959.

Грінченко М. Історія української музики. — Київ, 1922.

Грінченко М. Шевченко і музика. — Київ, 1941.

Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. — Тернопіль, 1997.

Гром'як Р.Т. Що доведено життям: Актуальні проблеми літератури і літературної критики. — Київ, 1988.

Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників XX сторіччя: Навч. посібник / В.І. Кузьменко. — Київ, 1997.

Губар О.І. Павло Тичина: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1981.

Гуменний М. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типології. — Київ, 2005.

Гундорова Т. Кітч і література: Травестії. — Київ, 2008.

Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — Київ, 2005.

Гундорова Т. ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ, 2009.

Гундорова Т. Femina melancholica: Стать і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської. — Київ, 2002.

Гурбанська А. Жанровий дискурс української повісті 60—80-х років XX ст. — Київ, 2008.

Гур'єва О.П. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва. — Маріуполь, 2009.

Даниленко В. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес. — Київ, 2008.

Данченко С. Бесіди про театр / О.М. Коваленко (упоряд.). — Київ, 1999.

Дашківська Л.А. Ярослав Галан і театр. — Київ, 1978.

20-ті роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті / В.Г. Дончик (упоряд.). — Київ, 1991.

Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: пророчі голоси драматургії Лесі Українки. — Київ, 2009.

Дем'янівська Л.С. Андрій Малишко: Життя і творчість. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ, 1985.

Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова специфіка. — Київ, 1984.

Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія: Тенденції сучасного розвитку. — Київ, 1987.

Деревянко Б.Ф. Одесский театр оперы и балета: Фотоочерк. — Одесса, 1984.

Дзеверін І.О. Остап Вишня. — Київ, 1957.

Дзюба И.М. Сквозь завихрения времени: В 3 т. — Киев, 2006—2007.

Дзюба І.М. З криниці літ: У 3 т. — Київ, 2006—2007.

Дзюба І.М. Між культурою і політикою. — Київ, 1998.

Дзюба І.М. Спогади і роздуми на фінішній прямій / М.Г. Жулинський (передм.) — Київ, 2008.

Дзюба І.М. Україна у пошуках нової ідентичності: Статті, виступи, інтерв'ю, памфлети / М.В. Попович (передм.). — Київ, 2006.

Діалектика художнього пошуку: Літературний процес 60—80-х років. — Київ, 1989.

До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика / В. Собіянський, Т. Бойко (упоряд.). — Київ, 2007.

Доброокий: Спогади про Івана Світличного / Л. Світлична, Н. Світлична (упоряд.); В. Шевчук (ред.). — Київ, 1998.

Довбищенко Г.В., Лабінський М.Г. На сцені "Гайдамаки": До 155-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка. — Київ, 1969.

Довженко і кіно XX століття: Зб. статей / Л. Брюховецька, С. Тримбач (упоряд.); І. Дзюба (ред.). — Київ, 2004.

Довженко і світ: Творчість О.П. Довженка в контексті світової культури: Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / С.П. Плачинда (упоряд). — Київ, 1984.

Довженко В.Д. В.С. Косенко. — Киев, 1951.

Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики. — Ч. 1. — Київ, 1957; Ч. 2. — 1967.

Довженко І. Поетика фільму Сергія Параджанова "Тіні забутих предків". — Київ, 2001.

Документ доби: Публіцистика Уласа Самчука 1941—1943 років / А. Жив'юк (упоряд.). — Рівне, 2008.

Дончик В. З потоку літ і літпотоку. — Київ, 2003.

Дончик В. Український радянський роман: Рух ідей і форм. — Київ, 1987.

Дончик В.Г. Грані сучасної прози: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1970.

Дончик В.Г. Єдність правди і пристрасті: Літературно-критичні статті. — Київ, 1981.

Дончик В.Г. Зупинені миті: Статті, спогади, полеміка. — Київ, 1989.

Дончик В.Г. Істина — особистість: Проза Павла Загребельного: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1984.

Дончик В.Г. Час і його обличчя. — Київ, 1967.

Дорошенко Л.П. Зоя Михайловна Гайдай. — Киев, 1960.

Драк А. Українське театрально-декораційне мистецтво. — Київ, 1961.

Драч І. Твори: У 3 т. Т. 3: Статті та есеї / В. Брюгген (передм.); М. Жулинський (післям.). — Київ, 2010.

Драч І. Меч духовний: Літературно-критичні статті та есе. — Київ, 1983.

Драч І. Композитор Віталій Губаренко: Формула індивідуальності. — Суми, 2002.

Дроздовський Д. Енергетика мовомислення: Тріумвірат мислення, мови та людини. — Одеса, 2005.

Друскин М.С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. — Ленинград, 1982.

Дузь І.М. Від задуму до прем'єри: Творча історія п'єс Олександра Корнійчука. — Київ, 1985.

Дузь І.М. Остап Вишня: Нарис про творчість. — Київ, 1989.

Дузь І.М. Українська радянська сатира 20-х років: Навч. посібник. — Одеса, 1962.

Дурилін С.М. Марія Заньковецька: Життя і творчість. — Київ, 1955.

Дьяконова З.Г., Новоселицька Л.М. Михайло Водяний. — Київ, 1972.

Дятчук В.В., Барабан Л.І. Український тлумачний словник театральної лексики / П. Мовчан (наук. ред.). — Київ, 2002.

Дяченко В.П. М.Д. Леонтович: Малюнки з життя. — Харків, 1941.

Дяченко В.П. М. Леонтович. — 4-те вид. — Київ, 1985.

Елкин А.С. Степан Тудор: Критико-биографический очерк. — Москва, 1956.

Еловских Л.А. Под куполом цирка: Посвящается 120-летию цирка в Екатеринославе—Днепропетровске. — Днепропетровск, 2005.

Енциклопедія історії України / В.А. Смолій (гол. ред. кол.). — Київ, 2003—2010. — Т. 1—7 (видання продовжується).

Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Н. Шумило (упоряд., передм). — Київ, 1998.

Єрмакова Г.О. Іван Карабиць. — Київ, 1983. — (Творчі портрети українських композиторів).

Єсипенко Р. Гнат Юра в радянському репертуарі. — Київ, 1959.

Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / Е. Соловей (упоряд., передм.). — Київ, 2002.

Єфремов С. Історія українського письменства. — Київ, 1995.

Єфремова Л.П. "Лісова пісня": Опера В. Кирейка. — Київ, 1965.

Жанрово-стильова палітра слова Олеся Гончара: Зб. наук. праць. — Дніпропетровськ, 2010.

Живий Олексій Кундзіч: Записи в щоденнику, листи, спогади про письменника / К.А. Городецька-Кундзіч, Б.Л. Корсунська (упоряд.). — Київ, 1977.

Живий Осьмачка: Спогади / С. Козак (упоряд.). — Детройт, 1998.

Живий Остап Вишня: Зб. спогадів про письменника / І.М. Дузь (упоряд.). — Київ, 1966.

Живі сторінки української музики: Статті, дослідження, публікації / В.Д. Довженко (відп. ред.). — Київ, 1965.

Житницький А.З. Драматургія масових театралізованих заходів: Навч. посібник. — Харків, 2005.

Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контекст / Л. Таран (упоряд.). — Київ, 2002.

Жулинський М. Високий світ віри: Голодомор в Україні та роман Василя Барки "Жовтий князь". — Київ, 2003.

Жулинський М. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людини. — Луцьк, 1999.

Жулинський М. Із забуття — в безсмертя: (Сторінки призабутої спадщини). — Київ, 1990.

Жулинський М. Нація. Культура. Література: Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. — Київ, 2010.

Жулинський М. Слово і доля: Українські письменники XIX—XX ст.: Навч. посібник. — Київ, 2006.

Жулинський М. Талант, що прагнув зір // Хвильовий М. Твори: У 2 т. — Київ, 1990. — Т. 1.

Жулинський М.Г. Заявити про себе культурою: Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою. — Київ, 2001.

Жулинський М.Г. Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. — Київ, 1979.

Жулинський М.Г. Наближення: Літературні діалоги. — Київ, 1986.

З архіву П.Г. Тичини: Зб. документів і матеріалів / С. Гальченко (упоряд.). — Київ, 1990.

З історії української музичної культури: Тематичний зб. наук. праць / І.Д. Безгін (гол. ред.). — Київ, 1991.

З любов'ю і болем: Спогади про Павла Тичину: Збірник / М. Паленко (упоряд.); М. Коцюбинська (редаг., передм.). — Київ, 2005.

З порога смерті: Письменники України — жертви сталінських репресій. Вип. 1 / О.Г. Мусієнко (упоряд.); В.Ф. Гужва (ред.). — Київ, 1991.

Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — Київ, 2007.

Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстка. — 3-тє вид., доп. — Київ, 2006.

Завадко Б., Турчин Ю. Василь Яременко. — Львів, 1973.

Загайкевич М. С.П. Людкевич: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1957.

Загайкевич М.П. "Лісова пісня": Балет М. Скорульського. — Київ, 1963.

Загребельний П. Неложними устами: Статті, есе, портрети. — Київ, 1981.

Загребельный М. Сергей Параджанов. — Харьков, 2011.

Зак М., Парфенов Л., Якубович-Ясный О. Игорь Савченко. — Москва, 1959.

Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діяспори. — Київ; Львів, 1997.

Залеська-Онишкевич Л. Модернізм в драмі // Антологія модерної української драми. — Київ; Едмонтон; Торонто, 1998.

Заньківчани: Львівський державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької: Збірник / М.К. Йосипенко (гол. ред. кол.). — Київ, 1972.

Запорожец Н. Б.Н. Лятошинский. — Москва, 1960.

Засенко О. Дорогі мої сучасники: Спогади. — Київ, 1983.

Збірник праць Симоненківських читань / В.Г. Дончик (гол. ред. кол.). — Черкаси, 2010.

Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. — Київ, 2006.

Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. — Тернопіль, 2002.

Зборовська Н.В. "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки. — Київ, 1996.

Зеров М. Твори: У 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. — Київ, 1990.

Зеров М. Українське письменство / М. Сулима (упоряд.). — Київ, 2003.

Зинькевич Е.С. Георгий Майборода. — Киев, 1983.

Зинькевич Е.С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. — Киев, 1986.

Зинькевич Е. Память об исчезающем времени: Страницы музыкальной летописи: Сборник. — Киев, 2005.

Зинькевич Е. "Концерт и парк на крутояре...": Киев музыкальный XIX — начала XX века. — Киев, 2003.

Зинькевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича. — Сумы, 1999.

Зінич С.Г. Кіномистецтво соціалістичного реалізму: Тенденції, пошуки, проблеми. — Київ, 1984.

Зінич С.Г. Характер. Тип. Екран. — Київ, 1982.

Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Знято в Одесі: Одеській студії художніх фільмів — 50 літ. — Одеса, 1969.

Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе. — Київ, 1971.

Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Кіноестафета поколінь: Нариси. — Київ, 1974.

Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба: У джерел модерної української критики. — Балтимор; Торонто, 1967.

Зірки "Червоної рути" / Л.І. Брюховецька, О.М. Євтушенко (упоряд.). — Київ, 1993.

Зноско-Боровский А.Ф. А.Я. Штогаренко: Жизнь и творчество композитора. — Киев, 1951.

Зобенко М.О. Українське небо Олеся Гончара: Есеї, студії, полеміка. — Львів, 2003.

Золотовицька І. Дмитро Клебанов. — Київ, 1980.

Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики: (Деякі питання народності). — Київ, 1976.

Зоценко М.В. Євгенія Мірошниченко. — Київ, 1972.

Зоценко М.В. З піснею в серці: Нарис про Анатолія Мокренка. — Київ, 1978.

Зуб І.В. Зброя несхибного прицілу: Сучасна українська радянська сатира. — Київ, 1965.

Зуб І.В. Остап Вишня: Риси творчої індивідуальності. — Київ, 1991.

Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. — Львів, 2004.

Иван Кавалеридзе: Сб. статей и воспоминаний / Е.С. Глущенко (сост.). — Киев, 1988.

Иван Сергеевич Паторжинский / Е.А. Грошева (ред.-состав.). — Москва, 1976.

Иванченко В.Г. Содержание и форма симфонии (на примерах украинских симфоний). — Донецк, 1996.

Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний / Н.И. Лучина, Т.Т. Деревянко (сост.). — Киев, 1980.

Имя: Михаил Водяной / В.С. Максименко (автор и ред.-состав.). — Одесса, 1999.

Іван Кавалерідзе: Життя і творчість / Н.М. Капельгородська, О.Р. Синько, Г.Я. Скляренко та ін. — Київ, 2007.

Іваничук Р. Чистий метал людського слова: Статті. — Київ, 1991.

Іванисенко В. Народження стилю: Творча індивідуальність у поезії. — Київ, 1964.

Іванисенко В. Поезія, людина, сучасність: Особливості реалістичної типізації в ліриці. — Київ, 1960.

Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Ліни Костенко. — Київ, 2008.

Іванченко В.Г. Українська симфонія XX століття: чинники та носії змісту. — Донецьк, 2002.

Іванюк С. Адресат — майбутнє: Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей: 1917—1941. — Київ, 1990.

Ігнатенко В.Д. На сцені львівської опери. — Львів, 1998.

Ігор Наумович Шамо: Сторінки життя і творчості: Зб. статей / М.М. Скорик, О.А. Портянко, Д.П. Червінський (ред.-упоряд.). — Київ, 2007.

Ігор Стравинський: дискурс творчості: До 125-річчя з дня народження / О. Коменда (упоряд.). — Луцьк, 2008.

Ілленко Ю. Парадигма кіно. — Київ, 1999.

Ільєнко І.О. Жага: Труди і дні Максима Рильського: Документальний життєпис. — Київ, 1991.

Ільєнко І.О. У жорнах репресій: Оповіді про українських письменників: (За архівами ДПУ—НКВС). — Київ, 1995.

Ільницький М. Багатогранність єдності: Проблемно-стильові тенденції сучасної української радянської поезії. — Київ, 1984.

Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. — Київ, 1991.

Ільницький М. Від "Молодої музи" до "Празької школи". — Львів, 1995.

Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова. — [Кн. 1]: Перша половина XX століття. — Львів, 1999; Кн. 2: Друга половина XX століття. — 2003.

Ільницький М. Енергія слова: Літературно-критичні статті. — Київ, 1978.

Ільницький М. На перехрестях віку: [Вибрані праці]: У 3 кн. — Кн. 1. — Київ, 2008; Кн. 2. — 2008; Кн. 3. — 2009.

Ільницький М.М. Дмитро Павличко: Нарис творчості. — Київ, 1985.

Ільницький М.М. Іван Драч: Нарис творчості. — Київ, 1986.

Ільницький М.М. Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця. — Париж, 2001.

Ільницький М.М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман. — Київ, 1989.

Ільницький М.М. На спокій права не дано: Поезія Бориса Олійника. — Київ, 1980.

Історична ретроспектива в українській літературі: Зб. наук. праць / Г.Ф. Семенюк (гол. ред.). — Київ, 2003.

Історія музики в минулому і сучасності: Наук. зб. / О. Зінкевич, М. Черкашина-Губаренко (упоряд.). — Київ, 2000.

Історія українського радянського кіно: У 3 т. / Т.В. Левчук (гол. ред. кол.). — Т. 1: 1917—1930 / Б.С. Буряк (відп. ред.). — Київ, 1986; Т. 2: 1931—1945 / В.О. Кудін (відп. ред.). — 1987.

Історія українського театру: У 3 т. / Г. Скрипник (гол. ред. кол.). — Т. 2: 1900—1945. — Київ, 2009.

Історія української дожовтневої музики / Заг. редакція О.Я. Шреєр-Ткаченко. — Київ, 1969.

Історія української літератури: У 8 т. / Є.П. Кирилюк (гол. ред. кол.). — Т. 5. — Київ, 1968; Т. 6. — 1970; Т. 7. — 1971; Т. 8. — 1971.

Історія української літератури: У 2 т. / І.О. Дзеверін (гол. ред. кол.). — Т. 2: Радянська література / Л.М. Новиченко (відп. ред.). — Київ, 1988.

Історія української літератури: (кінець XIX — початок XX ст.). — 2-ге вид., доп. і переробл. / За ред. Н.Й. Жук, В.М. Лесина, С.М. Шаховського. — Київ, 1978.

Історія української літератури: Кінець XIX — початок XX ст.: У 2 кн. / За заг. редакцією О.Д. Гнідан. — Кн. 1. — Київ, 2005; Кн. 2. — 2006.

Історія української літератури XX століття: У 2 кн. / За ред. В.Г. Дончика. — Київ, 1998.

Історія української літератури XX століття: Навч. посібник / В.І. Кузьменко (уклад.). — Київ, 2007.

Історія української літератури та літературно-критичної думки кінця XIX — початку XX ст.: Підручник / О.А. Галич та ін. — Луганськ, 2008.

Історія української музики: У 6 т. — Т. 3: Кінець XIX — початок XX ст. / М.М. Гордійчук (гол. ред. кол.); М.П. Загайкевич (відп. ред.). — Київ, 1990; Т. 4: 1917—1941 / М.М. Гордійчук (гол. ред. кол.); Л.О. Пархоменко (відп. ред.). — 1992; Т. 5: 1941—1958 / Г.А. Скрипник (гол. ред. кол.); А.І. Муха (відп. ред.). — 2004.

Історія української радянської літератури / С.А. Крижанівський (відп. ред.). — Київ, 1964.

Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України: Учб. посібник / Л.Б. Архімович, Н.І. Грицюк, Л.М. Грисенко та ін. — Київ, 1990.

Кагарлицький М. Легендарна Оксана Петрусенко: Художньо-документальна повість. — 4-те вид., ґрунт. перероб., доп. — Київ, 2007.

Калениченко Н.Л. Михайло Коцюбинський: Нарис життя і творчості. — Київ, 1984.

Калениченко Н.Л. Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями, течії. — Київ, 1983.

Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця XIX — початку XX ст. — Київ, 2009.

Каневська Г.Г., Виткалов В.Г. Павло Іванович Сениця: Життя і творчий шлях музиканта. — Рівне, 1999.

Капельгородська Н.М. Кіноконтрасти. — Київ, 1978.

Капельгородська Н.М. Ренесанс вітчизняного кіно: Нотатки сучасниці. — Київ, 2002.

Капельгородська Н., Глущенко Є. Нарис далекої кіноісторії. — Київ, 2005.

Капельгородська Н.М., Глущенко Є.С. Український телефільм в контексті вітчизняної культури XX століття. — Київ, 2002.

Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана / Н.В. Бажан-Лауер (упоряд.). — Київ, 1988.

Карманський П. Українська богема. — Львів, 1996.

Качкан В.А. Анатолій Мокренко: Лірична розповідь про співака. — Київ, 1989.

Качкан В.А. Ірина Вільде: нарис життя і творчості. — Київ, 1991.

Кашкадамова Н.Б. Історія фортеп'янного мистецтва XX (чи XIX) сторіччя. — Тернопіль, 2006.

Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті, рецензії, матеріали. — Тернопіль, 2001.

Квіт С. Свобода стилю: Есеї та статті. — Київ, 1996.

Кибіч Я. Назарій Яремчук: Я піснею вернуся до життя. — Чернівці, 2003.

Київ музичний / М.М. Гордійчук (відп. ред.). — Київ, 1982.

Київський державний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. — Київ, 1998.

Київський державний театр юного глядача на Липках: Театру — 70 років: 1924—1994. — Київ, 1994.

Київські неокласики / В. Агеєва (упоряд.). — Київ, 2003.

Килимник О.В. Андрей Головко: Критико-биографический очерк. — Москва, 1956.

Килимник О.В. Олесь Гончар: Літературний портрет. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ, 1966.

Килимник О.В. Юрій Яновський: Життя і творча діяльність. — Київ, 1957.

Кириленко Н. Історія України у творах Ліни Костенко: Навч. посібник. — Суми, 2005.

Кирило Григорович Стеценко: спогади. Листи. Матеріали / Є.С. Федотов (упоряд.). — Київ, 1981.

Кириченко Т.О. Борис Романович Гмиря. — Київ, 1958.

Кириченко Т.О. Іван Сергійович Паторжинський. — Київ, 1958.

Киселев И. Гнат Юра. — Киев, 1951.

Кисельов Й.М. Поетеса української сцени: Життя і творчість Н.М. Ужвій. — Київ, 1978.

Кисіль О. Український театр. — Київ, 1968.

Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. — Львів, 1998.

Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку: Сім новел з життя артиста. — Львів, 2003.

Кияновська Л. Українська музична культура: Навч. посібник. — Львів, 2009.

Кіно і література в тоталітарних режимах: Матеріали семінару / Ґете-Інститут в Києві. — Київ, 1996.

Кіномистецтво соціалістичного реалізму: Зб. статей і досліджень / В.О. Кудін (упоряд.). — Київ, 1974.

Кіномистецтво України в біографіях: Кінодовідник / Н. Капельгородська, Є. Глущенко, О. Синько. — Київ, 2004.

Кіраль С.С. "Апостол Молодої України": Трохим Зінківський в контексті доби. — Київ, 2002.

Клебанов Д.Л. Искусство инструментовки: Уч. пособие. — Киев, 1972.

Климовський Я. Збірник нотаток до питань театрології. — Філадельфія, 1979.

Клин В.Л. Л. Ревуцький — композитор-піаніст. — Київ, 1972.

Клин В.Л. О музыке. — Киев, 1985.

Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917—1977). — Київ, 1980.

Клочек Г. "Душа моя сонця наміряла...": Поетика "Сонячних кларнетів" П.Г. Тичини. — Київ, 1986.

Клочек Г.Д. Поетика Бориса Олійника: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1989.

Книш І. Три ровесниці: 1860—1960: До сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкірцевої, Марії Заньковецької. — Вінніпег, 1960.

Коба С.Л. Олександр Довженко: Життя і творчість. — Київ, 1979.

Кобылецкий Ю. Драматург и время: Творчество А. Корнейчука. — Москва, 1973.

Ковалевський О. Ліна Костенко: Нарис творчо-світоглядної біографії. — Харків, 2004.

Коваленко Л. Статті та нариси. — Київ, 1987.

Коваленко Л.М. Поет Андрій Малишко. — Київ, 1957.

Ковалів Ю. Героїчний епос Олега Ольжича // Слово і Час. — 1994. — № 6.

Ковалів Ю. "Празька школа" на крутосхилах "філософії чину". — Київ, 2001.

Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Юрій. Вибране. — Київ, 1991.

Ковалів Ю. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20—30-х років (М. Бажан, Ю. Яновський, О. Влизько, Л. Первомайський). — Київ, 1988.

Ковалів Ю. Художня хроніка великої трагедії: (українська література періоду Другої світової війни). — Київ, 2004.

Ковшарь И. Игорь Стравинский: Раннее творчество. — Баку, 1969.

Коган С.М. Дирижер И.В. Прибик и Одесский оперный театр. — Одесса, 2002.

Кодак М.П. Микола Хвильовий як митець-психолог. — Луцьк, 2008.

Кодак М.П. Огром Євгена Плужника-поета. — Луцьк, 2009.

Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / І. Пясковський, О. Купчинський (відп. ред.). — Львів, 2000.

Козак С. Вічний жайвір: [Повість про життєвий і творчий шлях І.С. Козловського]. — Київ, 2001.

Козак С.Д. Михайло Гришко: Біографічна повість. — Київ, 1978.

Колесник П.Й. Коцюбинський — художник слова. — Київ, 1964.

Колесник С. Довга кладка через літа: Художня публіцистика. — Київ, 1990.

Колесса М. Основи техніки диригування. — Київ, 1973.

Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. — Київ, 1970.

Коломиец Р. Момент истины: Режиссер Резникович. — Киев, 2001.

Коломиец Р. Страсти по Богдану: Жизнь и творческий путь Б. Ступки. — Киев, 2006.

Коломієць Л. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу. — Київ, 2004.

Коломієць Р. Франківці: 1920—1995: Театр і час, митець і влада, душа і сцена: До 75-річчя Національного державного академічного театру ім. Івана Франка. — Київ, 1995.

Коломієць Р.Г. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. — Київ, 2001.

Коломієць Р.Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. — Київ, 1984.

Коляда Т.Ф. Інтенсіональний світ поезії Ліни Костенко. — Одеса, 1999.

Композитор Олександр Некрасов: Зб. статей / Т.В. Туткова (упоряд., вст. ст.). — Донецьк, 2007.

Композитори світу в їх зв'язках з Україною: Довідник / А.І. Муха (авт.-упоряд). — Київ, 2000.

Композиторы Советской Украины: Справочник / Л. Архимович (ред.). — Киев, 1950.

Коновал О.В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX століття. — Харків, 2004.

Кононенко В.Є., Мар'яненко М.Л. Лариса Архипівна Руденко. — Київ, 1963.

Кононенко П. Українська література: Проблеми розвитку. — Київ, 1997.

Кононенко П.П. Село в українській літературі: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1984.

Кононенко П.П. Національна ідея, нація, націоналізм. — Київ, 2005.

Кононенко П.П. Українознавство — наука любові, етики, життєствердності: Зб. наук. праць. — Київ, 2006.

Копица М. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия. — Киев, 1990.

Кордиани Б.Ф. Борис Васильевич Романицкий: [Жизнь и творчество]. — Киев, 1960.

Корифеї українського театру. — Київ, 1982.

Корниенко Н. Театр сегодня — театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70—80-х годов. — Киев, 1986.

Корнієнко І.С. Про кіномистецтво: У 2 т. / К.С. Корнієнко (упоряд.); Б.С. Буряк (передм.). — Київ, 1985.

Корнієнко Н. Запрошення до хаосу: Театр (художня культура) і синергетика: Спроба нелінійності. — Київ, 2008.

Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — Київ, 2007.

Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук. — Київ, 2000.

Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко (упоряд.). — Львів, 2009.

Корогодський Р. Довженко в полоні: Розвідки й есеї про Майстра / В. Шевчук (упоряд.). — Київ, 2000.

Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини. І дороги. І правди. І життя. — Київ, 2002.

Королюк Н. Корифеї української хорової культури XX століття. — Київ, 1994.

Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці: Хорова творчість українських композиторів. — Київ, 1995.

Корсунська Б. Поезія нового світу. — Київ, 1967.

Корщенко О.П. Майстер української сцени: До 80-річчя з дня народження О.М. Ватулі. — Київ, 1971.

Коряк В. Нарис історії української літератури. — Харків, 1928—1929. — Т. 1—2.

Кос-Анатольський А. С.П. Людкевич. — Київ, 1951.

Костенко Н.В. Максим Рыльский — мастер украинского классического стиха. — Киев, 1988.

Костенко Н.В. Микола Бажан: Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. — Київ, 2004.

Костенко Н.В. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. — Київ, 1982.

Костенко Н.В. Українське віршування XX століття: Навч. посібник. — Київ, 2006.

Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту: Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність. — Київ, 2002.

Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка. — Нью-Йорк, 1980.

Костюк Г. В світі ідей та образів: Вибране: Критичні та історико-літературні роздуми. 1930—1980. — Балтимор; Торонто, 1983.

Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. — Едмонтон, 1987. — Кн. 1.

Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / М. Жулинський, Н. Баштова (вст. ст.). — Вашингтон; Київ, 2002.

Костюк Г.О. Окаянні роки: Від Лук'янівської тюрми до Воркутської трагедії (1935—1940). — Торонто, 1978.

Костюченко В. Літературними стежками: Нарис історії української літератури для дітей XX ст. — Київ, 2009.

Костюченко В. Українська радянська література для дітей: Літературно-критична хроніка. — Київ, 1984.

Костюченко В.А. Степан Васильченко: Життя і творчість. — Київ, 1978.

Косяченко В. Любов'ю окрилений сміх: Українська радянська сатирична поезія на шляхах становлення і розвитку: Літературно-критичні статті. — Київ, 1985.

Косяченко В. Українська радянська байка: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1972.

Коцюбинська М. Книга споминів. — Харків, 2006.

Коцюбинська М. Листи і люди: Роздуми про епістолярну творчість. — Київ, 2010.

Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. — Київ, 2004.

Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. — Київ, 1960.

Кочур Г. Література та переклад: Дослідження, рецензії, літературні портрети, інтерв'ю / А. Кочур, М. Кочур (упоряд.). — Київ, 2008. — Т. 1—2.

Кошелівець В. Сучасна література в УРСР. — Нью-Йорк, 1964.

Кошиць О. З піснею через світ: Подорож української республіканської капели / М.І. Головащенко (упоряд., передм.). — Київ, 1998.

Кошиць О. Про українську пісню й музику. — Київ, 1993.

Кошиць О. Спогади / М.І. Головащенко (упоряд., передм.); М.Ф. Слабошпицький (післям.). — Київ, 1995.

Кравченко А.Є. Художня умовність в українській радянській прозі. — Київ, 1988.

Кравчук П. В.С. Василько — режисер. — Київ, 1980.

Красильникова О.В. Історія українського театру XX сторіччя. — Київ, 1999.

Краснова Л. Поезія Ліни Костенко: Посібник для вчителів. — Дрогобич, 2001.

Крижанівський С.А. Василь Чумак: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1990.

Крижанівський С.А. Максим Рильський: П'ятдесят років творчої діяльності. — Київ, 1960.

Крижанівський С.А. Ми пізнавали неповторний час: Портрети, есе, спогади. — Київ, 1986.

Крижанівський С.А. Микола Бажан: Критико-біографічний нарис. — Київ, 1954.

Крижанівський С.А. Спогад і сповідь з XX століття. — Київ, 2002.

Крижанівський С.А. Художні відкриття і літературний процес: Огляди, статті, роздуми. — Київ, 1979.

Крижанівський С.А. Художні відкриття: Статті з теорії та історії літератури. — Київ, 1965.

Кудін В. Кіно Радянської України: Короткий нарис. — Київ, 1979.

Кудін О. Володимир Сосюра: Лекція. — Київ, 1956.

Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. — Львів, 1995.

Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній драматургії XX ст. — Кам'янець-Подільський, 1997.

Кудрявцев М.Г. Ідеї, конфлікти, характери...: Фрагменти з історії української но-

вітньої драматургії. — Кам'янець-Подільський, 1995.

Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. — Київ, 1995.

Кузнецов Ю.Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. — Київ, 1989.

Кузнецова А.С. Народный артист: Страницы жизни и творчества И.С. Козловского. — Москва, 1964.

Кузык В.В. Платон Майборода. — Киев, 1983. — (Творческие портреты украинских композиторов).

Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20—50-х років XX ст. — Київ, 1998.

Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. — Київ, 1962.

Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. — Ч. 1 (1917—1934). — Київ, 1958; Ч. 2 (1935—1960). — Київ, 1963.

Кузякіна Н. Українська драматургія початку 20 століття: Шляхи оновлення. — Київ, 1979.

Кузякіна Н.Б. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. — Київ, 1970.

Культурологічні проблеми української музики: Наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф. Ляшенка / О. Торба (ред.). — Київ, 2002.

Куприянов И.Т. Леонид Вышеславский: Очерк жизни и творчества. — Киев, 1984.

Курбас Л. "Березіль": Із творчої спадщини / М.І. Лабінський (упоряд.). — Київ, 1988.

Курбас Л. Філософія театру / М. Лабінський (упоряд.), М. Москаленко (ред.). — Київ, 2001.

Курінна Г.В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Харків, 2008.

Куценко Л. "Благословенні ви, сліди...": Літературознавчі статті. — Кіровоград, 1996.

Куценко Л.В. Dominus Маланюк: тло і постать. — 2-ге вид., доп. — Київ, 2002.

Куценко М.В. Сторінки життя і творчості О.П. Довженка. — Київ, 1975.

Кучеренко З. Вадим Меллер. — Київ, 1975.

Кушнірук О. Музична феєрія 1990-х: Статті, репортажі, інтерв'ю. — Луцьк, 2003.

Лавренко В.О. Доля зірок у жорнах епохи: Актори музичної комедії та їх час. — Київ, 2003.

Лавренко В.А. Музыкальная комедия и 20-й век: актеры и их время. — Киев, 2008.

Лавріненко Ю. Павло Тичина і його поема "Сковорода" на тлі епохи: Спогади і спостереження // Сучасність. — 1980. — Ч. 1, 3, 5.

Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933: поезія — проза — драма — есей / М.К. Наєнко (підгот. тексту, передм.). — Київ, 2005.

Левченко М. Художній літопис вогненних років. — Київ, 1977.

Лев Миколайович Ревуцький: Статті. Спогади. — Київ, 1989.

Левчук Т.В. Кинорежиссура. — Киев, 1980.

Левчук Т.В. Люди и фильмы: Записки кинорежиссера. — Киев, 1984.

Левчук Т.В. Тому що люблю: Спогади кінорежисера. — Київ, 1987.

Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917—1927). — Т. 1: Біобібліографічний; Т. 2: Організація та ідеологічні шляхи державної літератури. — Харків, 1928.

Леонтович М.Д. Зб. статей та матеріалів / В.Д. Довженко (упоряд., ред.). — Київ, 1947.

Лепша І. Життя і смерть Володимира Івасюка. — Київ, 1994.

Лесь Курбас: Спогади сучасників / В.С. Василько (ред.). — Київ, 1969.

Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк (сост.); Н.Б. Кузякина (ред.). — Москва, 1987.

Лесь Курбас — людина театру: Матеріали Міжнар. наук. конференції / В.М. Шейко (гол. ред.). — Харків, 2007.

Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи / О. Зінкевич (упоряд.); В. Ревуцький (ред.). — Балтимор; Торонто, 1989.

Леся Українка і сучасність: Зб. наук. праць / Н. Сташенко (упоряд.). — Луцьк, 2003—2008. — Т. 1—4.

Леся Дичко: Грані творчості: Зб. статей / О. Торба (ред.). — Київ, 2002.

Липа Юрій: голос доби і приклад чину: Зб. наук. праць / Т. Салига (відп. ред.). — Львів, 2001.

Лисенко І.М. Музики сонячні дзвони: Статті, рецензії, спогади. — Київ, 2004.

Лисенко І.М. Словник музикантів України. — Київ, 2005.

Лисенко І.М. Словник співаків України. — Київ, 1997.

Листи до Михайла Коцюбинського / В. Мазний (упоряд. та комент.); В. Шевчук (передм.). — Ніжин, 2002. — Т. 1—4.

Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань // Сучасність. — 1980. — № 9.

Лифар С. Спогади Ікара / Г. Малець (пер. з фр.). — Київ, 2007.

Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания / С.П. Снежко, В.В. Шлеев (сост.). — Киев, 1994.

Лицар неабсурдних ідей: Борис Антоненко-Давидович: Збірка споминів, листів і малодоступних творів / Л. Залеська-Онишкевич (ред.). — Б.м., 1994.

Лісецький С. Євген Станкович. — Київ, 1987. — (Творчі портрети українських композиторів).

Лісецький С.Й. Кирило Стешенко. — Київ, 1974. — (Творчі портрети українських композиторів).

Лісецький С.Й. Риси стилю творчості К. Стеценка. — Київ, 1977.

Література дружби та єднання / С.А. Крижанівський (відп. ред.). — Київ, 1972.

Логвиненко М. До останнього патрона...: Долі українських письменників XX сторіччя очима літературознавця, критика. — Харків, 2003.

Логвиненко М.С. Микола Островський — художник слова. — Київ, 1956.

Логвиненко М.С. Натан Рибак: Критико-біографічний нарис. — Київ, 1972.

Логвиненко М.С. Правда і характер: Думки про героя сучасності: Літературно-критичні статті. — Київ, 1962.

Логвиненко М.С. Художник у сучасному світі: Науково-технічна революція і література. — Київ, 1973.

Логвиненко О. Сучасний український роман: Еволюція, характери, стиль. — Київ, 1989.

Лубківський Р. Сповідь. Молитва. Присяга: Літературний портрет Дмитра Павличка. — Київ, 2004.

Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. — Балтимор; Торонто, 1992.

Лущій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного. — Київ, 2008.

Львов М.Л. А.В. Нежданова: Артистка оперы. — Москва, 1955.

Любов Павлівна Ліницька: Життя артистки. Спогади про Л. Ліницьку / Ю.О. Меженко, В.С. Василько. — Київ, 1957.

Людина і кіно: Роздуми біля екрана: Зб. наук. праць / В. Кудін, К. Теплицький (упоряд.). — Київ, 1971.

Людина праці — герой літератури: Зб. статей / І.О. Дзеверін (відп. ред.). — Київ, 1975.

Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / З. Штундер (упоряд., вст. ст.). — Т. 1. — Львів, 1999; Т. 2. — 2000.

Людкевич С.П. Дослідження і статті / М.М. Гордійчук (відп. ред.). — Київ, 1976.

Лятошинський Б.М. Епістолярна спадщина: У 2 т. / М. Копиця (упоряд., вст. ст.). Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. 1914—1956. — Київ, 2002.

Ляшенко І.Ф. "Арсенал": Опера Г. Майбороди. — Київ, 1963.

Ляшенко І.Ф. Музика в житті людини. — 2-ге вид. — Київ, 1967.

Ляшенко І.Ф. Народність і національна характерність музики. — Київ, 1957.

Ляшенко І.Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. — Київ, 1973.

Ляшенко І.Ф. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. — Київ, 1984.

М.В. Лисенко в спогадах сучасників / О.М. Лисенко (упоряд.); Р.Я. Пилипчук (комент., ред.). — Київ, 1968.

М.Д. Леонтович: Зб. статей та матеріалів / В.Д. Довженко (упоряд.). — Київ, 1947.

Майбурова К.В. Віталій Кирейко. — Київ, 1979. — (Творчі портрети українських композиторів).

Макаревский Д.Я. Про этот нелегкий "легкий" жанр. — Одесса, 2006.

Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. — Київ, 2009.

Макаров А. Розмаїття тенденцій: Літературно-критичні статті. — Київ, 1969.

Макаров А. Світ образу: Літературно-критичні статті. — Київ, 1977.

Максименко В.С. Городской театр Одессы: 1809—2009. — Одесса, 2010.

Малозьомова О.І., Гусарчук Т.В. Життя і творчість О.С. Тимошенка. — Київ, 2002.

Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Г. Сивокінь (упоряд.). — Київ, 1997.

Маланюк Є. Нотатники: 1936—1968 / Л. Куценко (упоряд., біогр. нарис). — Київ, 2008.

Малышев Ю. Ю.С. Мейтус: Очерк творчества. — Москва, 1962.

Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст.: аспекти родожанрової динаміки. — Одеса, 2006.

Мамчур І. Драматична поезія Івана Кочерги і музика. — Київ, 1987.

Мандрика В., Кирилюк В. Марія Заньковецька — перша народна артистка України. — Ніжин, 2004.

Мариненко Ю. Творчість Уласа Самчука: Навч. посібник. — Кіровоград, 1999.

Марія Заньковецька — видатний театральний діяч України: До 150-річчя від дня народження / Г. Самойленко (ред.). — Ніжин, 2004.

Маркотенко І.О. Павло Васильович Голубєв — педагог-вокаліст. — Київ, 1980.

Маркушевський П.Т. Українська радянська історична драма. — Ч. 1. — Одеса, 1976; Ч. 2. — 1978.

Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. — Київ, 2006.

Мартич Ю. Повість про народного артиста: [Панас Саксаганський]. — Київ, 1954.

Мартынцев О.Ф. Цирк — это праздник: Повесть о людях цирка. — Донецк, 1997.

Марченко В. Листи до матері з неволі. — Київ, 1994.

Марченко В. Творчість і життя / Н. Смужаниця-Марченко, Н. Кочан (упоряд.). — Київ, 2001.

Марчишин Н.Я. Своєрідність інтерпретаційної творчості Миколи Лукаша. — Тернопіль, 2001.

Мар'яненко І. Минуле українського театру: Зустрічі, творча праця. — Київ, 1953.

Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі / І. Волошин (передм.). — Київ, 1964.

Маслянчук Т. Проза Володимира Винниченка: Проблеми текстології. — Київ, 2008.

Матисевич Н.И. Натан Григорьевич Рахлин. — Киев, 1960.

Матюшенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття. — Київ, 2004.

Мащенко С.Т. Філософські обрії Олександра Довженка. — Чернігів, 2004.

Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. — Київ, 1994.

Мельник В.О. Мужність доброти: Літературно-критичні статті. — Київ, 1982.

Мельник О. Словацько-українські пісенні зв'язки. — Львів, 1970.

Мельниченко В.Ю. Богдан Ступка: Штрихи до портрета. — Київ, 2001.

Мельниченко В. Майстер: [Творчість Б. Ступки] / Л. Богдан (світлини). — Київ, 2005.

Мельниченко В. Театральний тандем (феномен Данченко — Ступка). — Львів, 2000.

Микола Леонтович: Листи. Документи. Духовні твори / А.Ф. Завальнюк (упоряд., передм.). — 2-ге вид., доопр. і доп. — Вінниця, 2007.

Микола Леонтович: Спогади, листи, матеріали / В.Ф. Іванов (упоряд.). — Київ, 1982.

Микола Лисенко та українська композиторська школа: Зб. наук. праць / О.В. Шевчук (упоряд., передм.); Г.А. Скрипник (голов. ред.). — Київ, 2004.

Милославський К., Івановський П., Штоль Г. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М.В. Лисенка. — Київ, 1965.

Мирослав Скорик: Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю від дня народження композитора / М. Копиця (упоряд.). — Київ, 2000.

Миславский В. Харьков кинематографический: фильмо-биографический справочник. — Харьков, 2007.

Мислявський В.Н. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. — Харків, 2007.

Мисник П.Д. Іван Ле: Літературний портрет. — Київ, 1975.

Мисник П.Д. Людяність, правда, краса: Літературно-критичні нариси. — Київ, 1966.

Мистецтво та етнос: Культурологічний аспект: Зб. наук. праць / І.Ф. Ляшенко, С.Й. Грица (відп. ред.). — Київ, 1991.

Мистецтво України: Біографічний довідник / А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський (упоряд.). — Київ, 1997.

Михаил Скорульский: Воспоминания, письма, материалы / Р.Н. Скорульская (сост.). — Киев, 1988.

Михаил Федорович Романов: Статьи, письма, дневник. Статьи и воспоминания о М.Ф. Романове. — Москва, 1985.

Михайло Роменський: Спогади. Матеріали / Л.О. Ржецька, М.І. Головащенко (упоряд.). — Київ, 1982.

Михайлов М.М. А.Д. Філіпенко: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1962.

Михайлов М. Костянтин Данькевич. — 2-ге вид. — Київ, 1974. — (Творчі портрети українських композиторів).

Михайлов М.М. М.А. Скорульський: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1960.

Михайлов М.М. Творчий шлях "Думки". — Київ, 1957.

Михайлов Н. Константин Федорович Данькевич. — Киев, 1960.

Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті і нариси. — Київ, 1993.

Мірошниченко Л. Леся Українка: Життя і тексти. — Київ, 2011.

Міщук Р.С. Проблема суспільного обов'язку митця в творчості Лесі Українки. — Київ, 1983.

Мовчан П. Ключ розуміння: Есе, літературно-критичні статті. — Київ, 1990.

Мовчан П. Мова — явище космічне: Есе, літературно-критичні статті. — Київ, 1994.

Мовчан П. Твори: У 3 т. Т. 3: Координати часу: Літературно-критичні статті, публіцистика, есе. — Київ, 1999.

Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. — Київ, 2008.

Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / М. Головащенко (упоряд.). — Київ, 1995.

Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. — 2-ге вид., доп. і перероб. — Луцьк, 2002.

Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників XX століття: Навч. посібник. — Луцьк, 1999. — Ч. 1: Українська література; Ч. 2: Зарубіжна література.

Мокренко А. Знайти себе: автобіографічна повість. — Київ, 2008.

"*Молода Муза*" і літературний процес кінця XIX — початку XX ст.: Тези доповідей / Є.К. Нахлік (ред.). — Львів, 1992.

Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. — Київ, 2002.

Моренець В.П. Борис Олійник: Нарис творчості. — Київ, 1987.

Моренець В.П. Володимир Сосюра: Нарис життя і творчості. — Київ, 1990.

Моренець В.П. На відстані серця: Літературно-критичні статті, нариси, есе. — Київ, 1986.

Мороз Л. Григір Тютюнник: Нарис життя і творчості. — Київ, 1991.

Мороз Л.З. "Сто рівноцінних правд": Парадокси драматургії В. Винниченка. — Київ, 1994.

[Мороз] Погрібна Л.З. Твори М. Коцюбинського на екрані. — Київ, 1971.

Москалець К. Люди на крижині: Літературна критика та есеїстка. — Київ, 1999.

Москалець К. Тихий модернізм Свідзінського // Критика. — 2005. — Чис. 7/8.

Москалець К.В. Гра триває: Літературна критика та есеїстка. — Київ, 2006.

Мочульський М. Український національний театр // Літературно-науковий вістник. — 1917. — Кн. 5/6.

Мрищук Н.П. Мала проза Євгена Гуцала: Поетика жанру. — Київ, 2001.

Музика: Місячник музичної культури / Музичне товариство ім. М.Д. Леонтовича. — Київ, 1923—1927.

Музика: Журнал Спілки композиторів України. — Київ, 1970—2011 (видання продовжується).

Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / І.М. Лисенко (упоряд., вст. ст.). — Київ, 2008.

Музичне мистецтво і культура = Music art and culture / Одеська держ. консерваторія ім. А.В. Нежданової. — Одеса, 2000—2011 (видання продовжується).

Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності): Зб. наук. праць / Г.Ю. Ніколаї (ред.). — Суми, 2000.

Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: Сб. статей по материалам Всеукраин. науч. конференции. — Сумы, 1995.

Музыкальная культура Украины / Л. Архимович, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Т. Карышева. — Москва, 1961.

Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. — Київ, 2004.

Муха А.І. Принцип програмності в музиці. — Київ, 1966.

Муха А.І. "Українська карпатська рапсодія" Л. Колодуба. — Київ, 1963.

Муха О.І. Ярмарок в Сорочинцях. — Миргород, 2006.

На щедрий вечір: Зб. на пошану Євгена Сверстюка / М. Коцюбинська, Р. Корогодський (упоряд.). — Луцьк, 2004.

Набитович І. Леонід Мосендз — лицар Святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури. — Дрогобич, 2001.

Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. — 2-ге вид., зі змінами і доп. — Київ, 2000.

Наєнко М. Художня література України: Від міфів до модерної реальності. — Київ, 2008.

Наєнко М.К. Григорій Косинка: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1989.

Наєнко М.К. Краса вірності: У творчому світі Олеся Гончара. — Київ, 1981.

Наливайко Д.С. Василь Стус — перекладач // Всесвіт. — 1991. — № 1.

Нариси з історії театрального мистецтва України / В. Сидоренко (гол. ред. кол.). — Київ, 2006.

Нариси з історії української культури: [У 3 кн.]. — Кн. 2: Українські композитори. Українська драма і театральне мистецтво на історичному шляху / С. Яременко, В. Ревуцький. — Едмонтон, 1984.

Нариси з історії кіномистецтва України / І. Зубавін (ред.-упоряд.); В. Сидоренко (гол. ред. кол.). — Київ, 2006.

Нариси з поетики української літератури кінця XIX — першої половини XX століття / С.І. Хороб (відп. ред.). — Івано-Франківськ, 2000.

Народний артист СРСР В.С. Василько і український радянський театр: тези доп. і повідомл. науково-творчої конференції / Т.П. Маркушевський (відп. ред.). — Одеса, 1983.

Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoria. — Дрогобич; Київ; Одеса, 2010.

Натан Рахлин: Статьи. Интервью. Воспоминания / Г.Я. Юдин (общ. ред.). — Москва, 1990.

Нахлік О. Письменник — Нація — Універсум: Світоглядні та художні шукання в літературі XIX—XX століть. — Львів, 1999.

Національний академічний театр опери і балету України імені Тараса Шевченка: Київ, 1901—2001: Історичний фотонарис / В. Туркевич (текст і упорядк.). — Київ, 2001.

Наш Лукаш: До 90-річчя від дня народження Миколи Лукаша: [Спогади]: У 2 кн. / Л. Череватенко (упоряд.). — Київ, 2009. — Кн. 1.

Наш сучасник Микола Зеров / М. Зерова та ін. (упоряд.); М. Коцюбинська (вст. ст.). — Луцьк, 2006.

Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: В 2 т. — Т. 1. — Нью-Йорк, 1975; Т. 2. — 1992.

Наші втрати: Матеріали до біографічного словника репресованих у 1930-х роках діячів УРСР, зібрані Юрієм Лавріненком / М. Жулинський (гол. ред. кол.). — Київ; Нью-Йорк, 2005.

Не відлюбив свою тривогу ранню...: Василь Стус — поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / О.Ю. Орач (упоряд.). — Київ, 1993.

Невенчанная Т.С. Игорь Шамо. — Киев, 1982.

Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість. — Київ, 1994.

Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямах. — Київ, 1991.

Недзвідський А.В. Василь Василько: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1981.

Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація: Зб. наук. праць / Р.Т. Гром'як (ред.). — Тернопіль, 2005.

Немирович І.О. Олександр Білаш: Дві музи — два крила. — Київ, 2001.

Нечипоренко Ю.Р., Померанський Р.М. Микола Гринько. — Київ, 1987.

Нещерет Т. Народний артист України Олександр Король. — Київ, 1995.

Никанорова О. Поезії одвічна висота: Літературно-критичні статті. — Київ, 1986.

Ні слова про спокій!: Василь Еллан-Блакитний: Спогади. Матеріали / Л.Є. Вовчик-Блакитна (упоряд.). — Київ, 1989.

Нова епоха — новий герой: Зб. статей / І.О. Дзеверін (відп. ред.). — Київ, 1979.

Новиченко Л.М. Життя як діяння: Вибрані статті. — Київ, 1983.

Новиченко Л.М. Не ілюстрація — відкриття!: Літературно-критичні нариси і портрети. — Київ, 1967.

Новиченко Л.М. Поезія і революція: Книга про Павла Тичину. — Київ, 1979.

Новиченко Л.М. Поетичний світ Максима Рильського. — [Кн. 1]: 1910—1941. — Київ, 1980; Кн. 2: 1941—1964. — Київ, 1993.

Новиченко Л.М. Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру. — Київ, 1976.

Новиченко Л.Н. Избранные работы: В 2 т. — Москва, 1985.

Новоселицкая Н. Поворот ключа: Режиссер М. Резникович. — Киев, 2001.

Нудьга Г.А. Слово і пісня: Дослідження. — Київ, 1985.

Нудьга Г.А. Терень Масенко: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1965.

Нудьга Г.А. Українська дума і пісня в світі. — Кн. 1. — Львів, 1997; Кн. 2. — 1998.

Обертас О. Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-ті — початок 1970-х років). — Київ, 2010.

Обірвані струни: Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих: 1920—1945 / Б. Кравців (вибір, передм.). — Нью-Йорк, 1955.

Овсієнко В. Василь Стус у віддзеркаленнях: Спогади Василя Овсієнка про Василя Стуса / О. Дворко (упоряд.). — Полтава, 2007.

Овсієнко В. Світло людей: Спогади-нариси про Василя Стуса, Юрія Литвина, Оксану Мешко. — Київ, 1996.

Одарченко П. Українська література: Зб. вибраних статей. — Київ, 1995.

Оксана Петрусенко: спогади про видатну українську співачку: Збірник / Г. Філіпенко (упоряд.); М. Стефанович (вст. ст.). — Київ, 1964.

Оксана Петрусенко: Спогади. Листи. Матеріали / М. Кагарлицький, Г. Філіпенко (упоряд.). — Київ, 1980.

Олег Криштальський: Спогади. Статті. Матеріали / Н. Кашкадамова (ред.). — Львів, 2000.

Олександр Довженко вчора і сьогодні: Затемнені місця в біографії: Зб. матеріалів / Є. Сверстюк (упоряд.). — Луцьк, 2005.

Олександр Колодуб: Життя, творчість, спогади / І. Колодуб (авт.-упоряд.). — Київ, 2006.

Олександр Мишуга: Мистець і людина / І. Німчук, Л. Мишуга (упоряд.); О. Боднарович (ред.). — Львів, 1938.

Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листи / М. Головащенко (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1971.

Олександр Мишуга — король тенорів / М.І. Головащенко (авт.-упоряд.). — Київ, 2004.

Олександр Олесь: Творча спадщина і сучасність: Зб. наук. праць / Р.П. Радишевський (відп. ред.). — Суми, 1999.

Олексій Ватуля: Зб. статей і спогадів / О.П. Коршенко (упоряд.). — Київ, 1975.

Олійник Б. Криниці моралі та духовна посуха: Статті, виступи, публіцистичні роздуми, інтерв'ю. — Київ, 1990.

Олійник О. Фортепіанна музика В.С. Косенка. — Київ, 1977.

"*Опера* СВУ — музика ГПУ": Спогади свідків / Ю. Хорунжий (упоряд., передм.). — Кам'янськ-Шахтинський, 1992.

Оперна студія Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського / О.С. Завіна (упоряд.). — Київ, 1988.

Оперна студія Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського: До 70-річчя від дня заснування / Л.І. Кучер (упоряд.). — Харків, 2009.

Орлик П.І. Андрій Головко: Нарис життя і творчості. — Київ, 1986.

Орфеєв С.Д. М. Леонтович і українська народна пісня. — Київ, 1981.

Острик М. Критичні етюди: Зб. статей. — Київ, 1970.

Острик М.М. Романтизм в літературі соціалістичного реалізму. — Київ, 1964.

Павличко Д. Магістралями слова: Літературно-критичні статті. — Київ, 1977.

Павличко Д. Українська національна ідея: Статті, виступи, інтерв'ю. Документи. — Київ, 2004.

Павличко Д.В. Біля мужнього світла: Літературно-критичні статті, спогади, виступи. — Київ, 1988.

Павличко Д.В. Літературознавство. Критика. — Київ, 2007. — Т. 1: Українська література; Т. 2: Світова література.

Павличко Д.В. Над глибинами: Літературно-кричні статті і виступи. — Київ, 1983.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид. — Київ, 2004.

Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. — Київ, 2000.

Павличко С. Теорія літератури / В. Агеєва, Б. Кравченко (упоряд.); М. Зубрицька (передм.). — Київ, 2002.

Павлишин М. Канон та іконостас. — Київ, 1997.

Павлишин С. Валентин Сильвестров. — Київ, 1989. — (Творчі портрети українських композиторів).

Павлишин С. Станіслав Людкевич. — Київ, 1974. — (Творчі портрети українських композиторів).

Павло Загребельний у спогадах сучасників / Х. Мельничук, Б. Мельничук (ред.-упоряд.). — Тернопіль, 1998.

Павло Тичина: Зб. статей / І.М. Дузь (відп. ред.). — Одеса, 1962.

Павлюк І. Художник — влада — преса: Історико-типологічний аналіз. — Київ, 1997.

Паламарчук О. Микола Колесса. — Київ, 1989. — (Творчі портрети українських композиторів).

Панченко В. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства. — Кіровоград, 1995.

Панченко В.Є. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900—1920 рр. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998.

Панченко В.Є. Неубієнна література: Дослідницькі етюди. — Київ, 2007.

Панченко В.Є. Юрій Яновський: Життя і творчість. — Київ, 1988.

Панфілова М. Федір Нірод. — Київ, 1969.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. — Київ, 2009.

Пахаренко В.І. "Як він ішов...": Духовний профіль Василя Симоненка на тлі його доби: літературознавчий есей. — Черкаси, 2002.

Пеленський О. Світова концертова подорож Української республіканської капели: Спомини учасника. — Львів, 1933.

Переломова О. Ідіостиль Валерія Шевчука. — Суми, 2010.

Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920—1940 жертви більшовицького терору. — Нью-Йорк, 1959.

Пилипенко Н. Життя в театрі: [Творчість Леся Курбаса]. — Нью-Йорк, 1968.

Пилипчук Р.Я. Українському професіональному театрові — 175 років // Український театр. — 1994. — № 1.

Пирогова Н. Опера "Богдан Хмельницкий" К. Данькевича. — Москва, 1959.

Пискунов В. Трилогия М. Стельмаха. — Москва, 1966.

Пискунов В.М. Юрий Смолич: Критико-биографический очерк. — Москва, 1961.

Питання літератури: Статті / І.О. Дзеверін (відп. ред.). — Київ, 1962.

Пінчук С. Улас Самчук і його роман “Волинь” // Самчук У. Волинь. — Київ, 1993.

Платон Майборода: Милий спомин на серці собі пов'яжи / М.Д. Сом (упоряд.). — Київ, 2008.

Платон Майборода: Слово про композитора / В.В. Кузик, Т.В. Винниченко (упоряд.). — Київ, 1988.

Плачинда С.П. Майстерність Юрія Яновського: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1969.

Плачинда С.П. Олександр Довженко: Життя і творчість. — Київ, 1964.

Погребенник В.Ф., Тимощук Н.М. Антитоталітарний дискурс української прози XX століття: трагедія голодомору. — Вінниця, 2007.

Погребенник Ф.П. З Україною в серці: Нариси-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі. — Київ, 1995.

Погребенник Ф.П. Наша дума, наша пісня: Нариси-дослідження. — Київ, 1991.

Погрібний А. Літературні явища і з'яви: Статті. Портрети. Силуети. Наближення. — Ніжин, 2007.

Погрібний А. Поклик дужого чину: Статті. Портрети. Силуети. Наближення. Публіцистика / Г.Г. Погрібна (упоряд.); В.Г. Дончик, П.П. Кононенко (вст. ст.). — Київ, 2009.

Погрібний А.Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX — початку XX ст.: Питання ідейно-естетичної еволюції. — Київ, 1990.

Погрібний А.Г. Криниці, яким не зміліти: Полеміка. Літературні огляди. Діалоги. — Київ, 1994.

Погрібний А.Г. Олесь Гончар. — Київ, 1987.

“*Поділля* — його Єрусалим”: Спогади про життя і творчість Євгена Пилиповича Гуцала / М. Гуцало (авт.-упоряд.); В. Волочай (ред.); В. Кобець (передм.). — Вінниця, 2008.

Подолинний А. Капітан дитячої літератури: До 80-річчя від дня народження Миколи Трублаїні. — Київ, 1987.

Подольская В.В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики: Записки концертмейстера. — 2-е изд., доп. — Москва, 1964.

Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Зб. наук. праць / Т.В. Шаповаленко (упоряд.). — Харків, 2006.

Поліщук В.Т. Зі студії над класиками: Літературознавчі статті. — Черкаси, 2001.

Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. — Івано-Франківськ, 2002.

Поліщук Я.О. Література як геокультурний проект. — Київ, 2008.

Полювання на “Вальдшнепів”: Розсекречений Микола Хвильовий / Ю. Шаповал (упоряд.); Ю. Шаповал, В. Панченко (передм.). — Київ, 2009.

Полякова С.В. Стильові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука. — Кіровоград, 2009.

Поляновский Г.А. А.В. Нежданова. — Москва, 1976.

Поляруш О. Олександр Довженко і фольклор. — Київ, 1998.

Постмодернізм в філософії науки та філософії культури / В.І. Штанько (відп. ред.). — Харків, 1997.

Постмодернізм у філософії, науці та культурі / В.І. Штанько (відп. ред.). — Харків, 2000.

“*Прийшов*, щоб не розлучатися...”: На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Наук. збірник / М. Конончук (упоряд.). — Київ, 2005.

Прилипко І. Проза Валерія Шевчука: Проблеми ідіографії. — Київ, 2009.

Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. Гмиря і Шостакович. — Київ, 2006.

Про Андрія Головка: Спогади. Статті / О.В. Килимник (упоряд.). — Київ, 1980.

Про витязя слово: Рядки поетичної Симоненкіани / В.Т. Поліщук (упоряд.). — Черкаси, 2002.

Про М. Садовського: Зб. матеріалів. — Київ, 1957.

Про Миколу Бажана: Літературно-критичні статті, есе / П.Д. Моргаєнко (упоряд.). — Київ, 1984.

Про Остапа Вишню: Спогади. — Київ, 1989.

Про Тимофія Левчука: Зб. статей, нарисів, інтерв'ю / Т.Т. Дерев'янко (упоряд.). — Київ, 1982.

Про Юрія Смолича: Спогади, статті, листи / О.Г. Смолич (упоряд.). — Київ, 1980.

Проблеми української радянської музики: Статті / В.Д. Довженко (ред.). — Т. 1. — Київ, 1968; Т. 2. — 1969.

Процюк С. Аналіз крові: Збірка есеїв. — Київ, 2010.

Процюк С. Канатохідці: Збірка есеїв. — Івано-Франківськ, 2007.

Пуха Л.Г. Кінематограф і Лесь Курбас. — Черкаси, 1999.

Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся // Олесь О. Твори: У 2 т. — Київ, 1990. — Т. 1.

Радишевський Р. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. — Київ, 1983.

Радченко Є.Є. Володимир Сосюра: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1967.

Рарицький О. Поезія героїчного чину: Василь Стус: еволюція художнього мислення. — Хмельницький, 2002.

Рачук І.А. Олександр Довженко. — Київ, 1964.

Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995.

Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985.

Ревуцький В. По обрію життя: Спогади / В. Шевчук та ін. (упоряд.); Р. Пилипчук (ред.). — Київ, 1998.

Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени. — Париж, 1955.

Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: Повернення першоджерел / В.В. Кузик (упоряд., вст. ст.). — Київ, 2003.

Ревуцький Л.М. Повне зібрання творів: У 11 т. Т. 11: Літературна спадщина / В.Д. Довженко (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1988.

Режисура українського театру: традиції і сучасність: Зб. наук. праць / Л.А. Дашківська (відп. ред.). — Київ, 1990.

Резникович М. От репетиции к репетиции. — Киев, 1996.

Резникович М.Ю. Театр времен: Жизнь театра: В 2 кн. — Киев, 2001.

Резникович М.Ю. Театр времен: Лики времени. — Киев, 2001.

Рильський М.Т. Твори: У 20 т. — Київ, 1986. — Т. 12: Літературно-критичні статті: Українська дожовтнева література; Т. 13: Літературно-критичні статті: Українська радянська література.; Т. 15: Театр.

Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX—XX століття / А. Вовчак, І. Довгалюк (упоряд.); В. Івашків (відп. ред.). — Львів, 2005.

Родинне вогнище Зерових / М. Зерова та ін. (упоряд.); В. Шевчук (ред.). — Київ, 2004.

Рожок В. Музика і сучасність: Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. — Київ, 2003.

Рожок В. Сонячний маестро: [Диригент Стефан Турчак]. — Київ, 2006.

Розсипані перли: Поети "Молодої Музи": Збірник / М.М. Ільницький (упоряд., передм.). — Київ, 1991.

Романицький Б. Український театр в минулому і тепер. — Київ, 1950.

Росінська О. Символіка поезії Дмитра Стуса. — Донецьк, 2010.

Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. — Мюнхен, 1963.

Рудницький Л. Драматургія Григора Лужицького // Записки НТШ. — Т. CCXXIC. — Львів, 1992.

Рудницький М. Письменники зблизька: Спогади. — Кн. 1. — Львів, 1958; Кн. 2. — 1959; Кн. 3. — 1964.

Рудницький М. Непередбачені зустрічі: [Новели про видатних письменників, артистів, художників, учених різних країн]. — Львів, 1969.

Рудницький М. У наймах у Мельпомени: [Історія розвитку театру в Галичині. Спогади]. — Київ, 1963.

Рулін П. На шляхах революційного театру. — Київ, 1972.

Рыбаков М.А. Киевский цирк: Люди, события, судьбы. — 2-е изд., доп. и испр. — Киев, 2006.

Рязанцева Т. Бранець вічності: Аспекти поетичної творчості Олекси Стефановича. — Київ, 2007.

Савчин Т. Сонети Дмитра Павличка: поетика жанру. — Київ, 1999.

Садовський М. Мої театральні згадки. — Харків; Київ, 1930.

Саєнко В. Українська модерна поезія 20-х років XX століття: ренесансні параметри. — Одеса, 2004.

Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — 1990. — № 10.

Саксаганский П. Из прошлого украинского театра. — Москва, 1938.

Саксаганський П. Думки про театр / Ю. Костюк (вст. ст.). — Київ, 1955.

Саксаганський П. По шляху життя: Мемуари. — Київ, 1935.

Салига Т. Високе світло: Літературно-критичні студії. — Львів; Мюнхен, 1994.

Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1989.

Самойленко Г.В. Марія Заньковецька і Поліський край. — Ніжин, 2004.

Самойленко Г.В. Нариси культури Ніжина. Ч. 2: Театральне та музичне життя XVII—XX ст. — Ніжин, 1995.

Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства / Г.М. Сивокінь (відп. ред.). — Київ, 1999.

Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. — Киев, 1970.

Самохвалов В.Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского. — 2-е изд., перераб. и доп. — Киев, 1977.

Свербілова Т. Такі близькі — такі далекі...: Жанрові моделі української та російської драми від модернізму до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики. — Черкаси, 2011.

Свербілова Т.Г., Малютіна Н.П., Скорина Л.В. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009.

Сверстюк Є. Блудні сини України: [Статті, есе] / Т. Марусик (упоряд.). — Київ, 1993.

Сверстюк Є.О. Правда полинова = The Wormwood Truth: Зб. виступів. — Київ, 2009.

Світличний І. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. — Київ, 1990.

Світличний І. У мене — тільки слово. — Харків, 1994.

Світличний І.О., Світлична Н.О. З живучого племені Дон Кіхотів / М.Х. Коцюбинська, О.І. Неживий (упоряд.). — Київ, 2008.

Світове відлуння українського театру. — Київ, 2006.

Семенко Л. "Їх поєднала пісня Леонтовича...": Нариси з історії музичного життя в Україні 1910—1930-х років. — Вінниця, 2007.

Семенчук І.Р. Життєпис Олександра Довженка. — Київ, 1991.

Семенчук І.Р. Олесь Гончар — художник слова: Дослідження. — Київ, 1986.

Семенчук І.Р. Романи Михайла Стельмаха. — Київ, 1976.

Семенчук І.Р. Григорій Тютюнник: Майстерність письменника. — Київ, 1971.

Семенчук І.Р. Юрій Яновський: Життя і творчість: Книга для вчителя. — Київ, 1990.

Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років: Нове осмислення. — Київ, 1993.

Сенникова Р.Д. Михаил Романов. — Киев, 1972. — (Мастера сцены и экрана).

Сергій Параджанов: злет, трагедія, вірність: Твори, листи, документи архівів, статті, фотографії / Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк (упоряд.). — Київ, 1994.

Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни: Експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст. — Київ, 2003.

Сивіцький М.К. Богдан Лепкий: Життя і творчість. — Київ, 1993.

Сивокінь Г.М. Від аналізу до прогнозу: Літературно-художній пошук і позиція критика. — Київ, 1990.

Сивокінь Г.М. Динаміка новаторських шукань: Про розвиток сучасної української літератури. — Київ, 1980.

Сивокінь Г.М. Друге прочитання: Літературно-критичні нариси. — Київ, 1972.

Сивокінь Г.М. Одвічний діалог: Українська література та її читач від давнини до сьогодні. — Київ, 1984.

Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції. — Київ, 2006.

Сиротюк М.Й. Зінаїда Тулуб: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1968.

Сиротюк М. Український радянський історичний роман. — Київ, 1962.

Синько Р.О. На зламах епох: І. Кавалерідзе й оточення: Есе. Спогади. Роздуми. — Київ, 2002.

Сінько Г.Ю. Любов Яновська: Життя і творча діяльність. — Київ, 1962.

Скирда Л.М. Євген Плужник: Нарис життя і творчості. — Київ, 1989.

Скорина Л. Звитяга слова, роздумів і діла: Поезія Яра Славутича. — Черкаси, 2007.

Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори: Курс лекцій. — Черкаси, 2005.

Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття. — Київ, 1983.

Скорський М. Оксана Іваненко: Літературний портрет. — Київ, 2001.

Скупейко Л. Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки. — Київ, 2006.

Слабошпицький М. Літературні профілі: Літературно-критичні нариси. — Київ, 1984.

Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). — Київ, 2003.

Слабошпицький М.Ф. Василь Земляк: Нарис життя і творчості. — Київ, 1994.

Слабошпицький М.Ф. Веньямін літературної сім'ї: Олекса Влизько та інші: Ревю. — Київ, 2008.

Слабошпицький М.Ф. Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1989.

Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог: Нариси про поетів. — Київ, 1992.

Слетов В.С. И. Козловский. — Москва, 1951.

Слово: Збірник. Т. 1: Література, мистецтво, критика, мемуари, документи / Г. Костюк (гол. ред.). — Нью-Йорк, 1962.

Словотворчість шістдесятників: Ліна Костенко. Микола Вінграновський: Зб. наук. праць / Г.М. Вокальчук (відп. ред.). — Острог, 2010.

Смолич Ю. Твори у 8 т. — Київ, 1986. — Т. 7: Розповіді про неспокій; Т. 8: Я вибираю літературу. — Мої сучасники. — Театральні портрети.

Соболев Р. Александр Довженко. — Москва, 1980.

Соловей Е.С. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського. — Київ, 2006.

Соловей Е.С. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. — Київ, 1991.

Соловей Е.С. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. — Київ, 1998.

Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: У 2 ч. / М. Головащенко (упоряд., вст. ст.). — Ч. 1. — Київ, 1978; Ч. 2. — 1979.

Сом М.Д. З матір'ю на самоті: [Творча особистість Василя Симоненка]. — Київ, 2005.

Сосюра В. Третя Рота: роман / С. Гальченко (упоряд.); Н. Бернадська (післям.). — Київ, 2010.

Співак І. Повісті Бориса Харчука: Проблеми поетики. — Донецьк, 2008.

Співець душі народної: До 120-річчя з дня народження Кирила Стеценка / Т. Неліна (ред.). — Київ; Фастів, 2003.

Співець нового світу: Спогади про Павла Тичину / Г.П. Донець (упоряд.). — Київ, 1971.

Співоче поле Чернігівщини / І. Корбач (упоряд.). — Київ, 2003.

Спогади про Ірину Вільде / М.С. Якубовська (упоряд.). — Львів, 2009.

Спогади про Івана Карпенка-Карого: Збірник / Р.Я. Пилипчук (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1987.

Спогади про Миколу Садовського: Збірник / Р.Я. Пилипчук (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1981.

Спогади про Михайла Коцюбинського / М.М. Потупейко (упоряд.). — Київ, 1962.

Спогади про Олександра Довженка / Л.М. Новиченко (відп. ред.). — Київ, 1973.

Спогади про Панаса Саксаганського: Збірник / Р.Я. Пилипчук (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1984.

Спогади про Павла Загребельного / М.Ф. Слабошпицький (упоряд.). — Харків, 2010.

Ставицький О. Українська драматургія початку XX століття. — Київ, 1964.

Station

Станіславський М.Д., Рубінштейн Л.А. Театр Житомира. — Київ, 1972.

Станішевський Ю. Балетний театр України. — Київ, 2003.

Станішевський Ю.О. Барви української оперети. — Київ, 1970.

Станішевський Ю.О. Дмитро Гнатюк: Популярний нарис. — 2-ге вид., доп. і випр. — Київ, 1991.

Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. — Київ, 2002.

Станішевський Ю.О. Обрії музичного театру: Опера, балет, оперета на сучасній українській сцені. — Київ, 1968.

Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність. — Київ, 1988.

Станішевський Ю.О. Режисура в сучасному українському музичному театрі. — Київ, 1982.

Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. — Київ, 1973.

Станішевський Ю.О. Українець Серж Лифар — зірка світового балету. — Київ, 2009.

Станішевський Ю.О. Український радянський музичний театр (1917 — 1967): Нариси історії. — Київ, 1970.

Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. — Київ, 1947.

Стельмашенко О.О. Костянтин Мясков. — Київ, 1981. — (Творчі портрети українських композиторів).

Стельмащук С. У світі звуків і слова: Зб. нарисів. — Львів, 2009.

Степаненко М. Публіцистична спадщина Олеся Гончара: (мовні, навколо мовні й деякі інші проблеми). — Полтава, 2008.

Степаненко М.І. Історія, граматика, поетика українського слова. — Полтава, 2008.

Степаненко М.І. Літературний простір "Щоденників" Олеся Гончара. — Полтава, 2010.

Степанченко Г.В. Я.С. Степовий і становлення української радянської музики. — Київ, 1979.

Стефаник Ю. Роздуми про батька: Статті про Василя Стефаника. Листи в Україну / Ф. Погребенник (упоряд., вст. ст.). — Київ, 1999.

Стефанович М. Київський академічний театр опери та балету: УРСР ім. Т.Г. Шевченка: Історичний нарис. — Київ, 1968.

Стефанович М.П. Дмитро Михайлович Гнатюк. — Київ, 1961.

Стефанович М.П. Иван Сергеевич Паторжинский. — Киев, 1960.

Стеценко В.К. Джерела розвитку скрипкового мистецтва. — Київ, 1964.

Стеценко Л.Ф. Панас Саксаганський: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1959.

Стецюк Р. Віктор Косенко. — Київ, 1974.

Стильові тенденції української літератури XX століття: Зб. статей / Н.М. Шумило (упоряд.); В.Г. Дончик (наук. ред.). — Київ, 2004.

Сторінки історії: Павло Загребельний / І.С. Попова та ін. (авт.-упоряд.). — Дніпропетровськ, 2005.

Сторчак К.М. Драматургія Івана Кочерги. — Київ, 1957.

Стравинський та Україна: Матеріали Міжнар. конференції / О. Кушнірук (упоряд.); А. Терещенко (відп. ред.). — Київ, 1998.

Стус Д. Василь Стус: Життя як творчість. — 2-ге вид., випр. — Київ, 2005.

Сулима М. Книжниця у семи розділах: Літературно-критичні статті й дослідження. — Київ, 2006.

Сулятицький Т. Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О.Ю. Кобилянської. — Київ, 1987.

Суровцев Ю.И. Поэзия Миколы Бажана: Критический очерк. — Москва, 1970.

Сюта Б. Музична творчість 1970—1990-х років: параметри художньої цілісності. — Київ, 2006.

Танюк Л. Марьян Крушельницкий. — Москва, 1974.

Танюк Л. Мар'ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. — Київ, 2007.

Танюк Л. Монологи: Театр. Культура. Політика. — Харків, 1994.

Танюк Л. Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький: Художньо-публіцистичний твір. — Київ, 1998.

Танюк Л. Слово. Театр. Життя: Вибране: У 3 т. — Київ, 2003.

Танюк Л. Талан і талант Леся Курбаса. — Київ, 2007.

Таран Л. Енергія пошуку: Літературно-критичні статті. — Київ, 1988.

Таран Л. Жіноча роль: жінка-автор у сучасній українській прозі: Емансипаційний дискурс. — Київ, 2007.

Тарнашинська Л. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. — Київ, 2001.

Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: Історико-літературний та поетикальний аспекти. — Київ, 2010.

Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. — Київ, 2001.

Творець чарівних мелодій: Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Дмитровича Кирейка / І. Лобовик (упоряд.). — Київ, 2002.

Творчість А. Штогаренка: Зб. статей / Т. Кравцов (упоряд.). — Київ, 1979.

Творчість Володимира Свідзинського: Зб. наук. праць / Л. Бублейник (ред.). — Луцьк, 2003.

Творчість Григорія Кочура в контексті української культури XXI віку: до 100-річчя від дня народження Майстра: Матеріали Міжнар. конференції / Р. Зорівчак (гол. ред. кол.). — Львів, 2009.

Творчість Євгена Плужника і літературний процес XX століття в Україні: Зб. наук. праць / М.Я. Гон, В.І. Шанюк (упоряд.), Г.М. Штонь (ред.). — Рівне, 1999.

Творчість М. Коцюбинського та громадсько-культурний і літературний процес у Чернігові кінця XIX — початку XX ст. / Г.В. Самойленко (ред.-упоряд.). — Ніжин, 1998.

Творчість М. Леонтовича: Зб. статей / В.Д. Довженко (упоряд.). — Київ, 1947.

Творчість С. Людкевича: Зб. статей / М. Загайкевич (упоряд.); М. Гордійчук (гол. ред. кол.). — Київ, 1979.

Театр: континуум, коди, парадокси, інтерпретації / Т. Бойко (упоряд.). — Київ, 2006.

Театральна режисура XXI ст.: метаморфози професії / В. Собянський (ред.-упоряд.). — Київ, 2010.

Тельнюк С. Молодий я, молодий...: Поетичний світ Павла Тичини (1906—1925). — Київ, 1990.

Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. трудов / Л.С. Нелюбова (отв. ред.). — Киев, 1989.

Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. — Київ, 1986.

Терещенко А. Анатолій Солов'яненко: Творчий шлях / Світлана Солов'яненко (ілюстр. матеріал). — Київ, 2009.

Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях. — Київ, 1989.

Терещенко А.К. Українська радянська кантата і ораторія. 1917—1945. — Київ, 1980.

Терещенко Р.М. Дмитро Омелянович Мілютенко. — Київ, 1961.

Тернистим шляхом до храму: Олесь Гончар в суспільно-політичному житті України 60—80-х рр. XX ст. / П.Т. Тронько та ін. (упоряд.). — Київ, 1999.

Тернюк П.І. Іван Мар'яненко. — Київ, 1968.

Тимофєєв В. Белла Руденко. — Київ, 1973.

Тимошенко О., Андрос Н. Вокально-фактурний аналіз "Шевченкіани" А. Штогаренка. — Київ, 1980.

Тип художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? / М. Наєнко (ред.). — Київ, 2002.

Тихий О. Роздуми: Зб. статей, документів, спогадів / О. Зінкевич (упоряд.). — Балтимор; Торонто, 1982.

Тичина П.Г. На "суботах" М. Коцюбинського: Вірші. Нарис. — Київ, 1963.

Ткаченко А. Василь Симоненко: Нарис життя і творчості. — Київ, 1990.

Ткаченко А. Іван Драч — поет, кінодраматург, політик. — Київ, 2000.

Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. — 2-ге вид., випр. і доп. — Київ, 2003.

Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. — Тернопіль, 2007.

Тобілевич Б.П. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — Київ, 1957.

Токмань Г.Л. Жанр думок Євгена Плужника: Лірика як художньо-філософський феномен. — Київ, 1999.

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі. — Вінниця, 2007.

Тростянецький А.А. Крила романтики: Життя і творчість Юрія Яновського. — Київ, 1962.

Трофимук С.М. Творчість Степана Тутора. — Київ, 1963.

Турган О.Д. Українська література кінця XIX — початку XX ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. — Київ, 1995.

Турган О.Д., Гребенюк Т.В. Універсальні категорії в системі літературного твору: Модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми. — Запоріжжя, 2008.

У вінок Михайлу Коцюбинському: Зб. статей і повідомлень / Н.Л. Калениченко (упоряд. і відп. ред.). — Київ, 1967.

Українська літературна енциклопедія: У 5 т. / І.О. Дзеверін (відп. ред.). — Т. 1. — Київ, 1988; Т. 2. — 1990; Т. 3. — 1995.

Українська музика: Зб. статей / Л. Коссак-Баб'юк (відп. ред.). — Київ, 1972.

Українська музикальна спадщина: Зб. статей / Б. Гурман (ред.). — Київ, 1940.

Українська музична культура XX століття: Пошуки, здобутки, перспективи / І.С. Драч (ред.-упоряд.). — Суми, 1996.

Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи / М.М. Гордійчук (заг. ред.). — Київ, 1989.

Українська музична енциклопедія / Г.А. Скрипник (гол. ред. кол.). — Т. 1 (А—Д). — Київ, 2006; Т. 2 (Е—К) / І. Сікорська, Н. Костюк (ред.-упоряд.). — 2008.

Українська опера радянського періоду: З критичної спадщини 20-х років / О.М. Руднєва (упоряд.). — Харків, 1993.

Українська поезія під судом КГБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців / Ю.Д. Зайцев (упоряд.). — Львів, 2003.

Українська радянська література: Підручник / П.П. Кононенко, В.В. Фащенко (ред.). — Київ, 1979.

Українська та світова музична культура: сучасний погляд: Зб. статей / М. Копиця (упоряд.). — Київ, 2005.

Українське кіно від 1960-х і до сьогодні: проблема виживання / Л. Брюховецька (упоряд.). — Київ, 2010.

Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років XX століття: Питання стилю, проблематики, поетики, мови: Зб. праць: До 100-річчя з дня народження Юрія Лавріненка / В.Т. Поліщук (відп. ред.). — Черкаси, 2005.

Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 4 кн. / В. Яременко, Є. Федоренко (упоряд.). — Київ, 1994—1995.

Український біографічний кінодовідник / Н.М. Капельгородська, Є.С. Глущенко, О.Р. Синько (авт.-уклад.) — Київ, 2001.

Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. / М.Т. Рильський (відп. ред.). — Т. 1: Дожовтневий період. — Київ, 1967; Т. 2: Радянський період. — Київ, 1959.

Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури / М. Степаненко (ред.). — Київ, 1995.

Український роман сьогодні: Матеріали V пленуму правління СПУ / В.К. Коваль, В.П. Павловська (упоряд.). — Київ, 1979.

Український театр XX століття / Н. Корнієнко (гол. ред. кол.). — Київ, 2003.

Український футуризм: Вибрані сторінки / М. Сулима (уклад., комент.); І. Удварі (передм.). — Ніредьгаза, 1996.

Українські співаки у спогадах сучасників / І. Лисенко (упоряд.). — Київ, 2003.

Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювілейний зб. / Я. Поліщук (упоряд.); Є. Шморгун (ред.). — Рівне, 1994.

Уманець О. Музична культура України другої половини XX століття: Навч. посібник. — Харків, 2003.

Фащенко В. Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання. — Київ, 1971.

Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові шукання (1917—1967). — Київ, 1978.

Фащенко В.В. Павло Загребельний: Нарис творчості. — Київ, 1984.

Федотов Є.С. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — Київ, 1977.

Федченко П.М. В житті горів... [В. Еллан-Блакитний] // Рад. літературознавство. — 1984. — № 1.

Филипович П. Літературно-критичні статті / С. Гречанюк (упоряд.). — Київ, 1991.

Филипович П. Літературознавчі студії і компаративістика: Статті, рецензії / В.Т. Поліщук (упоряд., передм.). — Черкаси, 2008.

Філіпенко А. Болгарські зустрічі. — Київ, 1954.

Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник / О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк (уклад.). — Київ, 2003.

Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. — Ніжин, 2009.

Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посібник. — Київ, 2008.

Хвильовий М. Україна чи Малоросія?: Памфлети. — Київ, 1993.

Хоменко Б.В., Циганюк В.Ф. Подільськими стежками Михайла Коцюбинського. — Вінниця, 2004.

Хоменко Т. Проповідництво і сучасна публіцистика: [Есеїстка Є. Сверстюка, М. Мариновича, І. Ортинського]. — Львів, 2008.

Художнє розмаїття сучасної радянської літератури: процеси жанрово-стильової еволюції в українській літературі періоду розвинутого соцреалізму / Л.М. Новиченко (відп. ред.). — Київ, 1982.

Художні та наукові картини світу XX століття: Колективна монографія на честь 110-ї річниці народження Максима Рильського / В.О. Захаржевська (упоряд.); І.М. Юдкін (ред.). — Київ, 2006.

Художня література і духовне життя суспільства / О.В. Білий, В.С. Брюховецький, Р.Т. Гром'як та ін. — Київ, 1989.

Цалик С., Селігей П. Таємниці письменницьких шухляд: Детективна історія української літератури. — Київ, 2009.

Цегельник Я.Х. Степан Тудор: Життя і творчість. — Київ, 1968.

Центр Леся Курбаса: Каталог-есе / В. Собіянський (ред.-упоряд.); Н. Корнієнко (гол. ред.). — Київ, 2005.

Цибенко П. А.Г. Петрицький: Нарис про театрально-декораційну творчість. — Київ, 1951.

Цимбалюк Т.В. Мова перекладу Миколи Лукаша. — Київ, 1996.

Чаговець В. І.С. Паторжинський. — Київ, 1946.

Чаговець В. П.К. Саксаганський. — Київ, 1951.

Чеплевский В.П. Удивительный художник: Воспоминания о М.Ф. Романове. — Киев, 2004.

Череватенко Л. Життя прожити: Літературно-публіцистичні оповіді. — Умань, 2009.

Черкасов В.Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991—2010 рр.): Навч. посібник. — Кіровоград, 2011.

Черкасов В.Ф. Становлення і розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (1962—1991 рр.). — Кіровоград, 2008.

Черкащина М. Українська опера і влада (1959—1988) // Українське музикознавство. — Київ, 1998. — Вип. 28.

Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: Зб. статей: У 2 т. — Київ, 2002.

Черненко Й.М. Мистецтво цирку. — Київ, 1962.

Черняков Б.І. Повернення: Доля і недоля Миколи Лукаша. — Київ, 2004.

Чернухова К.М. Композитор Б.В. Підгорецький і розвиток російсько-українських музичних зв'язків. — Київ, 1981.

Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина // Українське слово: Хрестоматія. — Київ, 1994. — Кн. 1.

Чорногуз Я. Кобзарська січ: До 90-річчя Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди. — Київ, 2008.

Шамрай А. Українська література. — Київ, 1928.

Шанковський І. Симоненко: Семантична студія. — Лондон, 1975.

Шаховский С. Лирика и лирики: О мастерстве украинской советской поэзии. — Москва, 1963.

Шаховський С.М. В майстерні поетичного слова: Лірика Павла Тичини. — Київ, 1958.

Шаховський С.М. 10 романів та їх автори: Нариси з історії українського роману. — Київ, 1967.

Шаховський С.М. Романи Павла Загребельного: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1974.

Шаховський С.М. Уроки радянської класики: Літературно-критичні статті. — Київ, 1989.

Шаховський С.М. Юрій Смолич: Повість про романіста. — Київ, 1970.

Швачко Т. Белла Руденко. — Москва, 1982.

Швачко Т. Мария Литвиненко-Вольгемут. — Киев, 1986.

Шевченківські лауреати: Енциклопедичний довідник / І.М. Дзюба, Р.М. Лубківський (вступні слова). — 2-ге вид., змін. і доп. — Київ, 2007.

Шевченко І. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: Навч.-метод. посібник. — Київ, 2008.

Шевченко і музика: Зб. статей / Л. Архімович, М. Михайлов, О. Шреєр-Ткаченко (упоряд.-ред.). — Київ, 1966.

Шевчук О. Великодня веселка. — Київ, 2004.

Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. — Кн. 1: Мовознавство / Л. Масенко (упоряд.). — Київ, 2008; Кн. 2: Літературознавство / І. Дзюба (упоряд.). — Київ, 2009.

Шевельов Ю. З історії незакінченої війни: [Вибрані есе і розвідки] / О. Забужко, Л. Масенко (упоряд.). — Київ, 2009.

[Шевельов] Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеології. — Київ, 1978.

[Шевельов] Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк, 1964.

[Шевельов] Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. — Київ, 1993.

Шевчук В. Національна ідея в Україні, зокрема й національно-визвольна, та її подвижники: Історичний нарис. — Київ, 2006.

Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. — Київ, 1990.

Шестопалова Т. На шляхах синтезу думки: Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка. — Луганськ, 2010.

Шеффер Т.В. Лев Ревуцький. — Київ, 1982.

Шитова Ю. "Я воскрес, щоб із вами жити...": філософія життя і творчості Василя Симоненка. — Київ, 2006.

Шкаровська І. Оксана Іваненко: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1969.

Шкраб'юк І. Попід Золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців. — Львів, 1997.

Шлапак Д. Обрії сучасної драми. — Київ, 1980.

Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — Київ, 1970.

Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 року. — Київ, 1925.

Шпаковская Т. Театральная летопись длиною в четверть века [Днепропетровский государственный театр оперы и балета]: Очерки, статьи, творческие портреты, интервью, информации. — Днепропетровск, 1999.

Шпиталь А.Г. Проблема вибору в сучасній прозі. — Київ, 1989.

Штонь Г.М. Анатолій Дімаров: Літературний портрет. — Київ, 1987.

Штонь Г.М. Духовний простір української ліро-епічної прози. — Київ, 1998.

Штонь Г.М. Становлення нової людини і літературний процес: Із спостережень над українською радянською прозою 60—70-х років. — Київ, 1978.

Штонь Г.М. Романи Михайла Стельмаха. — Київ, 1985.

Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість: У 2 т. — Львів; Жовкла, 2009.

Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. — Київ, 2007.

Шумило М. Олесь Гончар: Літературно-критичний нарис. — Київ, 1950.

Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст. — Київ, 2003.

Шумило Н.М. Проза Степана Васильченка: Питання поетики. — Київ, 1986.

Шурова Н.С. Михайло Вериківський. — Київ, 1972.

Шурова Н.С. "Я весь був як пісня...": Михайло Коцюбинський і музика. — Київ, 1986.

Шуст Я. Ф.М. Колесса: Життя та творчість. — Київ, 1955.

Щербаківський В. Життя і діяльність Олександра Антоновича Кошиця. — Лондон, 1955.

Щириця Ю.П. Вадим Гомоляка. — Київ, 1982. — (Творчі портрети українських композиторів).

Щириця Ю. Мирослав Скорик. — Київ, 1979.

Юдіна В.В. Музика в житті Павла Тичини. — Київ, 1976.

Юдкін І.М. Формування визначників української культури: культурологічні студії. — Київ, 2008.

Юра Г. Життя і сцена. — Київ, 1965.

Юра Г. Моє життя: Спогади. Статті. — Київ, 1987.

Яворський Е. Віталій Губаренко. — Київ, 1972. — (Творчі портрети українських композиторів).

Як звук павутинки: Зб. літературно-критичних статей про Віктора Близнеця. — Київ, 1987.

Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. — Львів, 2003.

Яременко В.В. Лірика Володимира Свідзинського // Свідзинський В. Поезії. — Київ, 1986.

Яременко В.В. Трагічний оптимізм: Літературний портрет Олександра Олеся. — Київ, 2003.

Яременко В.В. "Щоб правду більш не кидали за грати...": Літературний портрет Василя Симоненка. — Київ, 2005.

Яросевич Л. Леся Українка і музика. — Київ, 1978.

Ярослав Івашкевич та Україна: Зб. наук. праць / Р.П. Радишевський (відп. ред.). — Київ, 2001.

Яшина Л. Проза Володимира Дрозда: Міфопоетичний дискурс. — Дніпропетровськ, 2003.

Ященко Л. Григорій Гурійович Верьовка: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1963.

Ященко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. — Київ, 1970.

Luckyj George S.N. Ukrainian Literature in the Twentieth Century. — Toronto; Buffalo; London, 1992.

Onyshkevych Larissa M.L.Z. Ingenuity versus Modernization: Kulish and Kostetzky // Slavic Drama: The Question of Innovation. — Ottawa, 1991.

Onyshkevych Larissa M.L.Z. Ukrainian Theatre // Ethnic Theater in Amerika / M.S. Seller (ed.). — Wesstropt, 1983.

Pavlyshyn M. Ukrainian Theatre in Australia 1948—1989 // Australian Drama Studies. — 1992. — April.

Tarnawsky M. Between Reason and Irrationality: The Prose of Valerian Pidmohylnyj. — Buffalo; London, 1994.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ВУФКУ	— Всеукраїнське фотокіноуправління
ДМТМК УРСР	— Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва Української Радянської Соціалістичної Республіки
ЗНТШ	— Записки Наукового товариства імені Шевченка
ІМФЕ	— Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського
ІР НБУВ	— Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського
НДІМ	— Науково-дослідний інститут мовознавства
НМУНДМ	— Національний музей українського народного декоративного мистецтва
НСМНМ	— Національна спілка майстрів народного мистецтва України
НТШ	— Наукове товариство імені Шевченка
РДІА	— Російський державний історичний архів, Санкт-Петербург
СДУТМ	— Союз діячів українського театрального мистецтва
СУА	— Союз українських акторів
УІЖ	— Український історичний журнал
ЦДАЛМ РФ	— Центральний державний архів літератури і мистецтва Російської Федерації, Москва

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

ЗМІСТ

Наукове видання

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 5

КНИГА 2

Українська культура XX — початку XXI століть

АГЕЄВА Віра Павлівна,
БАРАБАН Леонід Іванович,
БЕТКО Ірина Павлівна та інші

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво "Наукова думка" НАН України», 2011

Редактор-координатор *А. Я. Бельдій*
Редактори *Є. І. Мазніченко, О. В. Осадча, К. С. Чайка*
Оформлення *М. А. Панасюк*
Художній редактор *Р. І. Калиш*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректори *Н. В. Мітюра, С. В. Шарабанова*
Комп'ютерна обробка ілюстрацій *М. А. Панасюк*
Оператори *О. О. Іщенко, В. Г. Каменькович, О. М. Кузьменко*
Комп'ютерна верстка *О. І. Фуженко*

Підписано до друку 17.06.2011. Формат 70×100/16.
Папір крейд. Гарн. "Мысль". Друк офс. Ум. друк. арк. 83,85.
Ум. фарбо-відб. 336,38. Обл.-вид. арк. 92,39.
Тираж 520 прим. Зам. № 6—110

НВП «Видавництво "Наукова думка" НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

Товариство з обмеженою відповідальністю "Майстер книг"
01030 Київ 30, вул. М. Коцюбинського, 12
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 3861 від 18.08.2010 р.